

ESTUDOS DOS SÉCULO

XX

número 20 . 2020

É notório o caminho através do qual a arte tem estabelecido renovadas (e complexas) relações com o âmbito da política, ao longo do último século. Desde as vanguardas históricas, passando pelo debate sobre os avatares do modernismo, pela injunção contracultural das décadas de 60-70, até ao confronto mais recente entre as linguagens subsumidas pelo mercado comunicacional e os gestos de resistência que se ampliam a partir do testemunho e da intimidade. O dossiê temático que integra este número da Revista Estudos do Século XX interessa-se por pensar exatamente esta questão, propondo a sua leitura à luz de um movimento de “politização”, “despolitização” e “repolitização” presente no campo das artes, denotando aproximações e desvios em relação à agenda política presente num conjunto diverso de obras, trajetórias artísticas e contextos disciplinares.

ESTUDOSDOSÉCULO

XX

número 20 • 2020

FUNDADOR

Luís Reis Torgal

DIRETOR

António M. Rochette Cordeiro

COORDENAÇÃO DO DOSSIER TEMÁTICO

António Pedro Pita, Fernando Matos Oliveira
e Michelle Sales

CONSELHO EDITORIAL

Ana Leonor Pereira (aleop@ci.uc.pt)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Ana Teresa Peixinho (apeixinho71@gmail.com)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

António Sampaio da Nóvoa (anovoa@ie.ulisboa.pt)
Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Univ. de Lisboa

António Pedro Pita (appita@gmail.com)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

António Rafael Amaro (aamaro@fe.uc.pt)
Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

António Rochette Cordeiro (rochettecordeiro@fl.uc.pt)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Carlos Camponez (c.camponez@sapo.pt)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Carlos E. Pacheco Amaral (Carlos.ep.amaral@uac.pt)
Universidade dos Açores

Didier Francfort (arrivefrancfort@aol.com)
Université Nancy 2

Eloy Fernández Clemente (efernan@unizar.es)
Universidad de Zaragoza

Estevão Chaves de Rezende Martins (ecrm@terra.com.br)
Universidade de Brasília

Fernando Matos Oliveira (fmatosoliveira.pt@gmail.com)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Joana Brites (brites.joanac@gmail.com)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

João Paulo Avelãs Nunes (jpavelas@fl.uc.pt)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

João Rui Pita (jrpita@ci.uc.pt)
Faculdade de Farmácia da Universidade de Coimbra

Joaquim Ramos de Carvalho (joaquim@uc.pt)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Juan Antonio Rodríguez Sánchez (jarshm@usal.es)
Universidad de Salamanca

Luís Reis Torgal (lreistorgal@gmail.com)
Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de
Coimbra – CEIS20

Maria Emília da Costa Prado (emiprado@gmail.com)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Maria Isabel Festas (ifestas@fpce.uc.pt)
Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de
Coimbra

Maria Manuel Borges (mmborges@gmail.com)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Maria Manuela Tavares Ribeiro (mtribeiro7@gmail.com)
Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de
Coimbra

Mariano Esteban de Vega (maes@usal.es)
Universidad de Salamanca

Mário Mesquita (mmesquita@escs.ipl.pt)
Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento

Sara Dias-Trindade (trindade.sara@gmail.com)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Sérgio Dias Branco (sdiasbranco@fl.uc.pt)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Sérgio Neto (sgdneto@gmail.com)
Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de
Coimbra

AVALIADORES EXTERNOS

Carlota Boto – Universidade de São Paulo

Nicolas Werth – Université Paris 8

Kirsten Frandsen – University of Aarhus

Julio Peréz Serrano – Universidad de Cádiz

Manfred Thaller – University of Cologne

Dulce Pimentel – Universidade Nova de Lisboa

REDAÇÃO

Investigadores do CEIS20

A Revista Estudos do Século XX é uma Revista
com arbitragem científica e disponível em *Open Access*
(<http://impactum-journals.uc.pt/estudossecxx>)

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Marlene Taveira

PROPRIEDADE E SEDE DA REDAÇÃO

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX
da Universidade de Coimbra – CEIS20

Rua Filipe Simões, n.º 33

3000-186 Coimbra

Telefone: + 351 239 708 870

Fax: + 351 239 708 871

E-mail: ceis20@ci.uc.pt

URL: <http://www.uc.pt/iii/ceis20>

ESTUDOS DOS SÉCULO

XX

número 20 • 2020

Ficha Técnica

Edição e Assinaturas

Imprensa da Universidade de Coimbra
Rua da Ilha n.º 1
3000-214 Coimbra

E-mail: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Design
António Barros

Infografia da Capa
Imprensa da Universidade de Coimbra

Paginação
Helder Oliveira

Impressão e acabamento
Artipol

Preço deste Número
25 euros

Periodicidade
Anual

Assinaturas
Portugal 20 euros
(Estudantes 17.50 euros)

ISSN 1645-3530
ISSN DIGITAL 1647-8622
DOI https://doi.org/10.14195/1647-8622_20
Depósito Legal 252201/06

Esta revista encontra-se indexada e catalogada na Latindex (www.latindex.unam.mx), na International Bibliography of the Social Sciences (www.lse.ac.uk/collections/IBSS/) e na European Reference Index for the Humanities – ERIH (<https://www2.esf.org/asp/ERIH/Foreword/index.asp>).

A responsabilidade dos textos é dos autores.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

UIDB/00460/2020

ESTUDOSDOSÉCULO

XX

(Página deixada propositadamente em branco)

Índice

NOTA INTRODUTÓRIA	13
DOSSIER TEMÁTICO	
Jorge Seabra e Cristina Lopes , <i>Censura e cinema em Portugal: A Comissão de Censura (1945-1952). O funcionamento da Comissão de Censura (1945-1952)</i>	17
Vânia Rodrigues , <i>Um artista, um produtor e um político entram num bar: modos e modelos de trabalho nas artes performativas</i>	49
Sérgio Dias Branco , <i>Nas Flores Vermelhas: Três Estudos sobre a Revolução de Outubro e o Cinema</i>	65
Ricardo Correia , <i>Royal Court Theatre – Um Espaço Politizado</i>	83
Eduardo António Margarido , <i>De Agamben à “Ação Psicossocial em Carmona” – A Biologia do Colonialismo</i>	103
DIÁLOGOS MULTIDISCIPLINARES	
Arlete Ramos dos Santos , <i>O Plano de Ações Articuladas (PAR) em Escolas do Campo na Bahia – Brasil</i>	123
Pierre Marie e Pedro Réquiao , <i>O 25 de Abril e o ensino da História: O processo revolucionário nos manuais escolares</i>	143
Thiago Fidelis , <i>A instituição do Estado Novo pela imprensa brasileira (1932-1933)</i>	161
ENSAIOS	
Raquel Varela; Roberto della Santa; Henrique M. Oliveira; António Coimbra de Matos; Duarte Rolo; Roberto Leher; João Areosa , <i>Desgaste, Condições de Vida e Trabalho em Portugal: uma perspetiva multidisciplinar</i>	183
RECENSÕES	211

(Página deixada propositadamente em branco)

Nota Introdutória

(Página deixada propositadamente em branco)

É notório o caminho através do qual a arte tem estabelecido renovadas (e complexas) relações com o âmbito da política, ao longo do último século. Desde as vanguardas históricas, passando pelo debate sobre os avatares do modernismo, pela injunção contracultural das décadas de 60-70, até ao confronto mais recente entre as linguagens subsumidas pelo mercado comunicacional e os gestos de resistência que se ampliam a partir do testemunho e da intimidade. O dossiê temático que integra este número da *Revista Estudos do Século XX* interessa-se por pensar exatamente esta questão, propondo a sua leitura à luz de um movimento de “politização”, “despolitização” e “repolitização” presente no campo das artes, denotando aproximações e desvios em relação à agenda política presente num conjunto diverso de obras, trajetórias artísticas e contextos disciplinares.

A questão da censura é, portanto, uma das que estrutura esta discussão, tendo sido um tema recorrente no século XX, tempo marcado por ciclos de governos ditatoriais ao redor de todo o mundo, que, efetivamente, definiram não apenas a natureza da arte produzida em si, como sobretudo a circulação de obras e artistas. O artigo de Jorge Seabra e Cristina Lopes *Censura e Cinema em Portugal – O Funcionamento da Comissão de Censura (1945-1952)* tem como interesse central expor o funcionamento, organização e constituição da primeira Comissão de Censura (1945-1952), órgão criado pelo Estado Novo para fiscalizar os espetáculos em Portugal. Este artigo, além de desenvolver historicamente o surgimento e a duração da censura em Portugal no âmbito do cinema, mais especificamente durante o Estado Novo, questiona e aponta a forma através da qual a censura funcionou como o principal modulador da opinião pública em Portugal.

Ainda no âmbito do cinema, o artigo de Sérgio Dias Branco *Nas Flores Vermelhas: Três Estudos sobre a Revolução de Outubro e o Cinema* desenvolve três pistas de análise sobre os desdobramentos da Revolução de Outubro e a sétima arte, ainda no contexto da União Soviética. As três linhas de investigação apontam questões convergentes para a relação entre o cinema e a política desde a Revolução de 1917. Em primeiro lugar, mudanças na estrutura de produção trazida pela revolução. Em segundo lugar, o texto centra-se na vanguarda que emergiu durante o processo revolucionário. E, por último, direciona a atenção para um filme, *Outubro (Oktyabr, 1927)*, realizado por Sergei Eisenstein e Grigoriy Aleksandrov, que trata da representação e celebração dos eventos ocorridos dez anos antes. A conjugação destas linhas de investigação permite traçar um retrato que se quer complexo sobre a importância política e cultural da arte cinematográfica: do modo como ela passou simultaneamente por uma revolução estética; e da forma como os acontecimentos revolucionários foram projetados no ecrã pelo cinema soviético, no contexto e no rescaldo da Revolução de Outubro de 1917.

Vânia Rodrigues convoca em modo irónico o encontro e as tensões que se instalam entre os protagonistas dos modos de produção teatral, no ensaio intitulado *Um artista, um produtor e um político entram num bar: modos e modelos de trabalho nas artes performativas*. A autora dedica uma atenção especial ao modo com a situação atual se caracteriza ainda por relações assimétricas e hierarquizadas, apesar da implicação crescente entre a ação de produtores e criadores, num tempo que pede cada vez mais novas formas de participação e novas dinâmicas colaborativas. A reflexão desenvolvida aparece-nos documentada por testemunhos e experiências profissionais de várias gerações. A política que o título convoca é a própria escala da ação que falta hoje, pois uma alteração de paradigma supõe refazer um edificado entretecido por relações contratuais, modelos de gestão, modos de financiamento e caminhos de legitimação nem sempre convergentes.

Organizado como um estudo de caso, o artigo *Royal Court Theatre. Um Espaço Politizado*, de Ricardo Correia, descreve e analisa a consolidação de um projeto de dramaturgia que veio a ser uma referência dominante na relação entre teatro e política na cena contemporânea. Partindo da ação fundadora de George Devine, com a *English Stage Company*, o autor descreve as diversas fases e transformações vividas em mais de meio século pelas diversas gerações de criadores associados ao Royal Court. A também designada casa do New Writing, enquanto lugar para a experimentação com o diálogo, a forma dramática e as possibilidades da escrita para o teatro, aparece-nos como um laboratório autoral com traços distintivos no contexto internacional. Estas características destaca-se o modo como a aproximação entre a escrita e o palco ocorre em grande medida sob a égide daquilo a que a investigadora Carol Martin designou como “teatros do real”, mas também por regimes colaborativos de criação, com uma identidade própria, como o chamado “devised theatre”.

Eduardo António Margarido procede finalmente no ensaio intitulado *De Agamben à Ação Psicossocial em Carmona* – *A Biologia do Colonialismo* a uma análise minuciosa do olhar colonial enquanto ordem exposta pela montagem e pela manipulação das imagens em diversos registos documentais gerados durante o período colonial português. O autor parte do conceito de “biopolítica” lançado por Michel Foucault e da sua migração para a conceptualidade de Giorgio Agamben, nomeadamente no modo como o filósofo italiano distingue entre “zoé” e “bíos” na constituição da soberania que definirá o “homo sacer”. Recorrendo ao método de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, aplicado-o à análise de *footage* produzida pelo aparelho militar colonial português, o filme “Ação Psicossocial em Carmona” mostra-nos como o processo de transformação de “zoé” em “bíos” é revelado e apercebido pela imagem produzida. Observadas para além da sua aparência, da sua escala e da sua montagem, as imagens mostram-se como fragmentos e testemunhos do medo, da violência e da doutrinação que foram parte central da dominação e da propaganda colonial portuguesas.

António Pedro Pita
Fernando Matos Oliveira
Michelle Sales

DOSSIER TEMÁTICO

Politização, despolitização e repolitização

(Página deixada propositadamente em branco)

Censura e cinema em Portugal:
A Comissão de Censura (1945-1952)
Funcionamento, censores e deliberações

Censorship and the cinema in Portugal:
The Censorship Commission (1945-1952)
Operation, censors and decisions

Jorge Seabra e Cristina Lopes

Jorge Seabra, Professor Adjunto na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes do Instituto Politécnico de Tomar. Investigador Integrado do CEIS20 e ORCID ID: 0000-0002-6087-0302.

Cristina Lopes, Investigadora Colaboradora do CEIS20. Doutoranda em Estudos Contemporâneos. Mestre Estudos Artísticos, pela Faculdade de Letras Universidade de Coimbra. ORCID ID: 0000-0002-4397-7773.

CENSURA E CINEMA EM PORTUGAL

A COMISSÃO DE CENSURA (1945-1952)
FUNCIONAMENTO, CENSORES
E DELIBERAÇÕES

Este artigo dá a conhecer o funcionamento, organização, constituição e deliberações da primeira Comissão de Censura (1945-1952), que existiu durante o Estado Novo, com o objetivo de supervisionar os espetáculos em Portugal. O texto é elaborado a partir da análise das atas das sessões desta Comissão, resultando desta pesquisa o conhecimento sobre o funcionamento interno, a regularidade com que reunia, constituição, critérios de censura, filmes censurados e deliberações. O estudo permite também identificar os censores, referenciá-los biograficamente, assim como os títulos aprovados e reprovados ao longo da vigência do órgão. O texto que se coloca a discussão constitui uma fase preliminar de uma dissertação de doutoramento, que tem por objeto central o estudo do funcionamento da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (CECE), a comissão de censura que mais tempo vigorou durante o Estado Novo, entre 1957 e 1974. Deste modo, o resultado da investigação que agora se dá a conhecer, tem apenas objetivos contextualizadores relativamente ao tema da dissertação em curso, efetuando um estudo introdutório aos órgãos de censura que precederam a CECE, começando pela Comissão de Censura (1945-1952), ao que se seguirá a Comissão de Censura aos Espetáculos (1952-1957). Nessa perspectiva preambular ao foco da dissertação, o que nos vai ocupar aqui são aspetos funcionais do primeiro órgão de censura do Estado Novo, retirando daí as ilações analíticas que se considerem pertinentes.

Palavras-chave: Comissão de Censura; Censura Cinematográfica; Censores; Filmes censurados; Filmes aprovados

CENSORSHIP AND THE CINEMA IN PORTUGAL THE CENSORSHIP COMMISSION (1945-1952). OPERATION, CENSORS AND DECISIONS

This article gives an insight into the operation, organisation, structure and decisions of the first Censorship Commission (1945-1952) that existed during the Estado Novo period whose role was to supervise shows in Portugal. The text builds on the analysis of the Commission's meeting minutes to shed some light on how it worked, how frequently it met, on how it was formed, the censorship criteria, censored films, and its decisions. This should allow the identification of censors, provide their biographical references, as well as the titles approved and rejected over this body term of office.

This text submitted for discussion is the preliminary stage of a doctoral dissertation the main purpose of which is to study the operation of the Commission for the Examination and Classification of Shows (CECE), the longest standing censorship commission during Estado Novo, between 1957 and 1974. The objectives of the result of the research work now unveiled are therefore simply to contextualise the theme of the ongoing doctoral dissertation, in an introductory study of the censorship bodies that existed before the CECE, starting with the Censorship Commission (1945-1952), followed by the Commission for the Censorship of Shows (1952-1957). In this introduction to the dissertation theme, we will focus on the functional aspects of the first censorship body of the Estado Novo regime and draw the relevant lessons arising therefrom.

Keywords: Censorship Commission; Film censorship; Censors; Censored films; Approved films

CENSURE ET CINÉMA AU PORTUGAL LA COMMISSION DE CENSURE (1945-1952). FONCTIONNEMENT, CENSEURS ET DÉLIBÉRATIONS

Cet article présente le fonctionnement, l'organisation, la constitution et les délibérations de la première Commission de Censure (1945-1952) qui a existé pendant l'État Nouveau afin de superviser les spectacles au Portugal. Le texte est basé sur l'analyse des procès-verbaux des sessions de cette Commission, la connaissance du fonctionnement interne, de la régularité à laquelle elle se réunissait, de la constitution, des critères de censure, des films de censure et des délibérations résultant de cette recherche. L'étude permet également d'identifier les censeurs, en les référençant biographiquement, ainsi que les titres approuvés et rejetés tout au long de la durée de la Commission. Le texte en discussion est une phase préliminaire d'une thèse de doctorat dont le but principal est d'étudier le fonctionnement de la « Commission de Exame e Classificação dos Espetáculos » [Commission d'examen et de classification des spectacles] (CECE), la commission de censure qui a duré le plus longtemps pendant l'État Nouveau entre 1957 et 1974. Ainsi, le résultat de l'enquête qui est maintenant rendu public n'a pour objectifs que de contextualiser par rapport au thème de la thèse en cours, en réalisant une étude introductive aux organismes de censure qui ont précédé la CECE, à commencer par la Commission de censure (1945-1952), qui sera suivie par la Commission de censure des spectacles (1952-1957). Dans cette perspective, la thèse portera sur les aspects fonctionnels du premier organe de censure de l'État Nouveau, en tirant les conclusions analytiques jugées pertinentes.

Mots clés: Commission de censure; Censure cinématographique; Censeurs; Films censurés; Films approuvés

1. Da investigação sobre censura ao cinema durante o Estado Novo

A investigação sobre censura e cinema durante o regime de Salazar e Caetano começou logo no rescaldo da queda do Estado Novo, com a obra pioneira de Lauro António, *Cinema e censura em Portugal*, publicada em 1978, que teve segunda edição revista em 2001. Apesar de estar naturalmente condicionada pelo fim do regime e pelo acesso às fontes, a publicação incidia sobretudo na filmografia estrangeira proibida nos 48 anos do regime, levantava a problemática das limitações impostas pela censura à mentalidade portuguesa, analisava alguma da legislação sobre a matéria, refletia sobre o quadro legal, o proibido, anexando ainda abundante documentação relativa aos processos de censura.

Como alguns autores têm recentemente salientado¹, a investigação então produzida era oriunda de pessoas que provinham do interior da instituição cinematográfica, como era o caso de Lauro António, realizador e crítico de cinema, sendo necessário esperar pelos anos noventa para que a instituição universitária comece a eleger o cinema como objeto de estudo. Nesse âmbito deverá ser salientado o papel pioneiro de Luís Reis Torgal, Abílio Hernandez Cardoso e Mário Jorge Torres, e das primeiras provas académicas, casos de João Mário Grilo em 1994, com *A ordem no cinema. Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema de Hollywood*, Paulo Filipe Monteiro em 1996, com *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990* e Jorge Seabra em 1993, com *Cinema, Império e Memória. O caso Chaimite de Jorge Brum do Canto*. Nesta fase as abordagens académicas relativas à censura surgiam ainda a propósito de casos de estudo, como era o exemplo de *Chaimite* atrás referido, ou relacionadas com outros tipos de expressão, como foi a obra que Cândido de Azevedo publica em 1999, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, radiodifusão*.

Em 2000, Luís Reis Torgal coordena uma obra referencial no que respeita à investigação sobre cinema português, coligindo um conjunto de 11 colaborações que resultavam de investigações em curso ou já concluídas, nas quais se incluíam Alberto Pena Rodriguez, António Pedro Pita, Cristina Barcoso, Fausto Cruchinho, Heloisa Paulo, Jorge Seabra, José de Matos-Cruz, Luís Reis Torgal, Paulo Filipe Monteiro e Paulo Granja, publicação que viria a ter segunda edição em 2011. O labor académico prosseguiria neste domínio com a obra de Frederico Lopes de 2003, *O cinema português e o Estado Novo*, em 2007 Jorge Seabra produz *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa (1945-1974)*, estudo que analisa um corpus fílmico constituído por onze obras, no qual a temática da censura também está presente. Em 2013, deve também ser referida *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*, obra coordenada por Ana Cabrera, com textos de nove investigadores, em resultado de um projeto de investigação e, em 2014, a publicação das atas do *Congresso internacional sobre censura ao cinema e ao teatro*, coordenado por Ana Cabrera e Cristina Castilho Costa, com importantes contributos de Leonor Areal, Gerald Bär e Ana Bela Morais.

Maria do Carmo Piçarra virá a contribuir também para o estado da arte neste domínio, com abordagens à propaganda, à censura e à instrumentalização do cinema durante o Estado Novo, salientando-se, entre outras, *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas* (2006), seguindo-se *Salazar vai ao Cinema II. A Política do Espírito no Jornal Português* (2011) ou *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo* (2015).

¹ Paulo Cunha, professor da Universidade da Beira Interior e Investigador Labcom.IFP.

Leonor Areal é uma das autoras que mais tem produzido sobre a relação cinema e censura durante o Estado Novo, sendo de salientar *Cinema Português. Um país imaginado* (2011), “A censura no cinema português. Estudo de caso: Manuel Guimarães” (2011), “Os fantasmas dos censores contra o contágio de ideias” (2013), “As imagens proibidas. A censura ao cinema português” (2013), “Censura no campo audiovisual: cinema, televisão, internet” (2014), “Filmes censurados de Manuel Guimarães” (2015).

Paulo Cunha apresenta também alguns textos que devem ser referidos sobre e problemática que estamos a acompanhar, nomeadamente “A censura e o Novo Cinema Português” (2010), “O último filme português vítima da censura fascista” (2011), “Cineclubismo e censura em Portugal (1943-1965)” (2013), sem esquecer *Uma nova história do novo cinema português* (2018).

Ana Bela Morais é também uma autora com produção sobre a censura cinematográfica durante o Estado Novo, nomeadamente “Tensões entre Marte e Vénus. Reflexões sobre a censura ao amor e à violência nos primeiros anos do governo de Marcello Caetano” (2013), “A censura aos filmes espanhóis na governação de Marcello Caetano” (2013), “A censura aos filmes ibero-americanos na governação de Marcello Caetano” (2014), “A censura aos filmes de Ingmar Bergman durante o marcelismo” (2014), “Interdito e entre dito: reflexões em torno da autocensura na cinematografia portuguesa” (2014).

Em 2016 Carla Ribeiro produz um estudo comparativo entre Portugal e Espanha, intitulado “O cinema nos regimes autoritários: Estudo comparativo dos casos espanhol e português (1930-1950)”, revelando as formas como o cinema foi utilizado, direcionando o olhar sobre duas personagens centrais nas cinematografias dos dois países vizinhos, António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, e Manuel García Viñolas, responsável pelo Departamento Nacional de Cinematografia Espanhola.

Saliência ainda para *O cinema no discurso do poder* (2017), de Jorge Seabra, um dicionário construído a partir da legislação cinematográfica produzida entre 1896 e 1974, com 123 entradas, das quais devem ser mencionadas 14 sobre a censura, nomeadamente “Censor”, “Censura | critérios”, “censura | organismos”, “censura | processo”, “censura | taxas”, “Comissão de censura”, “Comissão de Censura aos Espectáculos”, “Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos”.

Concluindo, podemos verificar que a investigação sobre cinema ganhou passos consistentes a partir dos anos 90 do século XX, quando começou a ser objeto de estudo pelas várias academias universitárias e centros de investigação, onde são visíveis produções e autores relevantes. O texto que agora se coloca à discussão pretende ser mais um contributo para o lastro que acabámos de rastrear de forma sucinta, atendendo particularmente ao facto de serem ainda mal conhecidos os órgãos que exerciam a censura cinematográfica durante o Estado Novo, nomeadamente a sua estruturação interna, a forma como atuavam, as obras censuradas, a aplicação dos critérios legais em vigor e as fundamentações que conduziam à proibição, e ainda os censores, *pivots* deste processo, procurando conhecer os perfis biográficos.

2. A censura cinematográfica durante o Estado Novo

Depois de 28 de maio de 1926, a Censura ficou sob a tutela do Gabinete do Ministro do Interior, que operou, até 1933, mesmo antes da sua legalização, como Direção Geral dos Ser-

viços de Censura. Instituída provisoriamente a 24 de junho de 1926, a censura não foi de modo nenhum temporária, mas sim estável e duradoura, aperfeiçoando-se e adaptando-se às circunstâncias, procurando ser um instrumento eficaz nas escolhas da opinião pública, que viria a estar presente do início ao fim do regime. A constituição de 1933 vai acentuar esta tendência com a necessidade de proteger a sociedade de “todos os fatores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum.”²

Embora tentasse passar uma imagem de novidade e rutura com o passado, o facto é que o novo regime apresenta um carácter de continuidade relativamente à vigência da censura do período republicano, diferindo apenas em relação aos conteúdos a inspecionar. Em 1927 o decreto 13.564 definiu os critérios de censura às fitas e identificou as cenas que deviam ser cortadas: maus tratos a mulheres; torturas a homens e animais; personagens nuas; bailes lascivos; operações cirúrgicas; execuções capitais; casas de prostituição; assassínios; roubo por arrombamento ou violação de domicílio³. Estes critérios permaneceram inalterados até 1959, ano em que surge um novo diploma regulador, o decreto 42.660. As alterações introduzidas nesse ano, sem negarem na substância o decreto de 1927, vão servir para reforçar a proteção da imagem e do poder do Estado, sobressaindo “a preocupação em manter incólume a autoridade e o prestígio do Estado, parâmetros que não eram tão explícitos no diploma de 1927, onde [dominava] o princípio da ordem”, mantendo-se ainda o princípio da Moral Católica como critério geral orientador⁴. Desse modo, a partir de 1959 ficavam proibidas as fitas cinematográficas “perniciosas” para a educação do povo, incitamento ao crime e todas as que fossem consideradas ofensivas para órgãos de soberania nacional, instituições vigentes, chefes de Estado, representantes diplomáticos, crenças religiosas, moral cristã tradicional, bons costumes e pessoas particulares.

As diferenças formais que encontramos entre os dois diplomas deverão ser entendidas em função dos momentos em que surgem. O de 1927 “aparece nos tempos conturbados do pós-28 de maio de 1926; o de 1959, surge depois da convulsão das presidenciais de 1958, a que concorreu Humberto Delgado, e em plena antecâmara das guerras coloniais”⁵, verificando-se um carácter mais afirmativo no decreto de 1927 e alguma contenção no texto de 1959. Depois deste ano surgem dois novos decretos, o 48.874 de 1969, dirigido ao Ultramar, e o 263/71, em 1971, mantendo-se, no entanto, os critérios anteriores com a exceção do incitamento ao crime que desaparece em 1971.

Assim, a censura foi um instrumento duradouro, que operou de forma ininterrupta durante o Estado Novo e deu continuidade a um mecanismo multissecular usado pelo poder político sobre a sociedade portuguesa. Como vimos o dispositivo sofreu modificações a partir de 1959 e os critérios de censura às fitas foram alterados com o objetivo de aperfeiçoar metodologias e responder às necessidades políticas do tempo. Ao decretar a eliminação de todas as fitas consideradas ofensivas para os órgãos de soberania nacional, instituições vigentes, chefes de Estado, representantes diplomáticos, crenças religiosas, moral cristã tradicional, bons costumes e pessoas particulares, o regime protegeu-se contra opositores e ameaças exte-

² *Diário do governo*, decreto 22241, 1933, Art.º 20.º.

³ *Diário do governo*, decreto 13564, 1927, Art.º 133.º.

⁴ SEABRA, Jorge – *O cinema no discurso do poder*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. p. 95. ISBN 978-989-26-1194-5.

⁵ *Ibidem* p. 97.

riores aos seus valores fundadores, prevalecendo, assim, como matrizes orientadoras, a defesa do sistema político vigente e a moral católica.

3. Os órgãos de censura

Até 1945, embora os critérios de censura estejam publicados na legislação (decreto 13.564 de 1927), não se identifica nenhum órgão específico que seja responsável pelo seu exercício. “Entre 1927 e 1945 apenas sabemos que o Inspetor Geral exerce a censura sobre o cinema através dos seus delegados, funcionários que a partir de 1929 adquirem a designação de subinspetores e não têm direito a vencimento, sendo que o ato fiscalizador é efetuado de forma individual pelos agentes, tendo apenas como normativo os critérios de censura que tinham sido publicados em 1927”⁶.

Porém, quando na Europa se adivinhava a derrota da Alemanha Nazi e o fim da Segunda Guerra Mundial, os regimes totalitários e fascistas estavam ameaçados e precisavam reforçar os seus mecanismos defensivos, sendo nesse sentido que se poderá entender a criação dos órgãos de censura como estratégia de proteção e adaptação ao contexto social e político da época.

Será com o decreto 34.590, de 1945, que surge a referência ao primeiro órgão com aquela finalidade na Inspeção dos Espetáculos, a Comissão de Censura (CC), que vigorou com esta designação entre 1945 e 1952. A partir de então os membros são remunerados pelo seu trabalho na Comissão, podendo deduzir-se do facto um eventual aumento da responsabilidade e uma vontade de profissionalização do dispositivo.

Segundo o decreto, esta Comissão era constituída por um presidente, cargo ocupado pelo Secretário Geral do Ministério da Educação Nacional, um vice-presidente, função desempenhada pelo Inspetor dos Espetáculos, 9 vogais provenientes do Ministério de Educação Nacional, 3 delegados do Secretariado Nacional de Informação e um secretário.

A partir de 1952 o órgão vai designar-se Comissão de Censura aos Espetáculos, época em que é oficializada a censura prévia, facto que terá aumentado a eficácia da sua atividade. Em 1957 a Comissão sofreu a última alteração, passando a designar-se por Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, designação com que permaneceu até 1974.

A criação dos órgãos de censura contribuiria para a prevalência ininterrupta no poder do regime de Oliveira Salazar e Marcello Caetano, durante 48 anos, através do estabelecimento de estratégias e métodos eficazes que garantiram a proteção dos interesses do regime, combatendo e restringindo “o contágio das ideias consideradas perigosas para a manutenção [do] poder”.⁷ Como veremos, a Comissão caracteriza-se por um “funcionamento interno seguindo preceitos democráticos simples e efetivos: discussão com discordâncias lavradas em acta e votação por maioria”⁸. O órgão é extremamente organizado e as decisões são votadas na busca do entendimento e unanimidade e “não deixa de ser irónico que uma comissão obediente a

⁶ *Ibidem*, p. 100.

⁷ AREAL, Leonor – “A censura ao cinema contra o contágio das ideias”. Atas do III Encontro Anual da AIM. Coimbra: AIM: ISBN 978-989-98215-1-4. (2014) p. 350.

⁸ AREAL, Leonor – “Vasculhando os arquivos: A censura ao cinema português”. Atas Congresso Internacional sobre Censura ao Cinema e ao Teatro. Lisboa: CIMJ – Centro de Investigação Media e Jornalismo: ISBN 978-989-20-5358-5 (2013) p. 34.

um poder autoritário e antidemocrático, e encarregada de coarctar as liberdades públicas, tivesse como procedimento normativo práticas de equidade, respeito e justiça”⁹.

4. A Comissão de Censura (1945-1952)

Em 1944 o regime faz algumas reformas significativas nos serviços de censura. O Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) é substituído pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), com funções alargadas. O SNI vai ser responsável por coordenar a informação, a cultura, o turismo e pelo controlo da Inspeção Geral dos Espectáculos. Deste modo, a Direção dos Serviços de Censura que fora mantida sob a tutela do Ministério do Interior até 1944, passa a integrar os serviços do SNI, assim como todas as competências do SPN e dos serviços de turismo¹⁰.

No ano seguinte, em 1945, como já foi referido, o Estado Novo decide criar um órgão específico para vigiar, fiscalizar, analisar, cortar, proibir ou aprovar os conteúdos teatrais e cinematográficos. A 6 de março desse ano é escrita a primeira ata das reuniões da Comissão de Censura (CC) tornando-se conhecida a formação das primeiras equipas de censores responsáveis pela fiscalização dos espetáculos, funções que até aqui eram exercidas a título individual. Através das atas desta Comissão e dos decretos normativos de 1945, é possível conhecer a atuação do órgão, nomeadamente a sua constituição e proveniência dos seus membros.

A Comissão foi nomeada por portaria de 21 de fevereiro de 1945 e as primeiras atas registam apenas 9 elementos e não os 15 referidos no decreto 34.590 de 1945. Na primeira ata são dadas as boas vindas a dois novos vogais, os capitães Afonso do Paço e Gastão de Melo Matos. A 22 de maio de 1945 entram 3 elementos novos para a Comissão e o número aumenta assim para 12. A 21 de março de 1950 um dos membros abandona a Comissão e a equipa ficará reduzida a 11, situação que se vai manter até à última ata desta Comissão.

Comissão de Censura 1945-1952									
Decreto 34590		Atas / Anos							
Cargo	N.º	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952
Presidente	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Vice-Presidente	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Vogais	12	9	9	9	9	9	8	8	8
Secretário	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total	15	12	12	12	12	12	11	11	11

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Arquivo Nacional da Torre do Tombo [em linha] disponível em: WWW: <URL: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4326865>.

A Comissão reunia semanalmente às terças-feiras, sem pausas para férias e, sem exceções, entre março de 1945 e setembro de 1952, ficaram registadas 393 reuniões em ata. Mensalmente contam-se entre 4 a 5 reuniões e anualmente havia mais de 50, regularidade que demonstra a existência de um grande volume de trabalho para censurar e uma enorme preocupação com o controlo dos conteúdos dos espetáculos.

Reuniões da Comissão de Censura	
Periodicidade	Semanal (terças-feiras)
Local de reunião	Sala dos conselhos do Ministério da Educação (1945-1947) Sala dos conselhos da Inspeção dos Espetáculos (1947-1952)
Total de reuniões atas	393
Reuniões médias anuais	50
Reuniões médias mensais	415

As atas, o instrumento comprovativo do funcionamento da Comissão, produzidas de forma manuscrita entre 1945 e 1952, foram redigidas pelo secretário Olimpo José V., apresentando-se sempre da mesma forma: referenciação do n.º da ata, data e local; presenças e ausências; apresentação da ordem do dia, com indicação dos assuntos em debate na reunião; distribuição e deliberação sobre peças de teatro (a censura dos filmes e das peças de teatro era feita pelo mesmo grupo de censores e não existiam censores específicos para teatro e cinema); distribuição e deliberação sobre filmes; assinatura do presidente da mesa e do secretário.

Estes documentos estão reunidos em cinco livros, sendo que o primeiro reúne três anos (1945-1948) e os restantes são anuais, havendo uma média de reuniões anuais que se situa entre 55-60 atas.

Livros de atas da Comissão de Censura			
Livro	Período	N.º das atas	Atas
1	1945-1948	1-163	163
2	1949	164-223	59
3	1950	224-279	55
4	1951	280-335	55
5	1952	336-393	57

A CC inicia funções de forma cuidadosa, regular e muito organizada, havendo a preocupação em definir e conhecer bem os critérios de censura que, embora já existentes, nem sempre os novos censores estavam familiarizados com eles. Essa percepção é expressa logo na primeira ata, afirmando-se “que aos novos vogais, embora conhecedores das diretrizes traçadas por sua

Excelência o Ministro, não fossem atribuídos serviços de censura de filmes, sem que pela prática adquirissem o perfeito conhecimento das normas seguidas neste especial serviço”¹¹.

Percepções semelhantes serão expressas numa ata de final do mês de março de 1948, nomeadamente as divergências de opinião entre censores sobre o ato censório, facto que obrigou a Comissão a tomar medidas e a aperfeiçoar-se, criando grupos de trabalho. O Inspetor dos Espetáculos, atendendo à relevância da matéria, considerou que a censura dos filmes deveria ser “desempenhada por dois censores, dada a frequência com que ultimamente se [tinha] registado a atribuição a um segundo censor de filme, que a um primeiro mereceram dúvidas na apreciação”¹².

Durante as reuniões, após ser dado conhecimento das deliberações relativas aos processos anteriores, eram distribuídos novos filmes, sendo indicado o nome do filme e do censor encarregue de o analisar. Não existem informações sobre os critérios adotados pela Comissão para atribuição de filme por censor. Porém as atas já informam que o exclusivo de decisão para cada filme apenas competia a censores nomeados para o efeito, não sendo permitida a presença de pessoas estranhas, decisão essa onde haveria a necessária liberdade de *adoção* (entenda-se aplicação) dos critérios definidos legalmente, fator que podemos comprovar quando o vogal António de Menezes “propôs que a passagem dos filmes a censura fosse feita apenas com a assistência dos censores respetivos, não se permitindo a presença de qualquer pessoa estranha à Comissão de Censura”, ficando ainda estabelecido que cada censor adote o critério que entender¹³.

Deste modo, parece existir uma total confiança e autonomia nas decisões dos censores, mas a aplicação dos critérios nem sempre é evidente, como se infere do pedido de esclarecimento solicitado por Domingos de Mascarenhas “quanto ao critério a adoptar na censura de filmes contendo referências desprimorosas para os japoneses bem como na censura de filmes referentes a assuntos russos e à Guerra Civil de Espanha”¹⁴, em face do qual foi decidido “eliminar as cenas que possam considerar-se desprimorosas para os japoneses, e bem assim os planos referentes à Guerra Civil de Espanha, devendo os assuntos russos ser reduzidos o mais possível”¹⁵. Compreende-se, à luz dos critérios em vigor, que proibiam a exibição de situações que suscitassem alarme na opinião pública, a censura de assuntos relativos a “temas russos” e à “Guerra Civil de Espanha”, temas delicados do ponto de vista do regime, deviam ser naturalmente omitidos em nome de uma opinião pública que se pretendia serena e imperturbada.

Destes primeiros dados que as atas apresentam importa enfatizar que a Comissão, ao longo da sua vigência, procura agir com cuidado, evitando cometer erros que tenham por base o desconhecimento do quadro legal em vigor, tendo provavelmente em atenção a avaliação que as hierarquias poderiam fazer sobre o trabalho inspetivo. No mesmo sentido, verifica-se também a preocupação em serem produzidas decisões mais sólidas através da criação de equipas de dois censores por filme e, finalmente, este órgão nunca funcionou, ao nível dos seus membros, de acordo com o quadro legal em vigor, exercendo a censura fílmica com um número de membros inferior ao estipulado no diploma regulador do órgão.

¹¹ Comissão de Censura, Ata n.º 1, 1945, 6 de março. Lisboa.

¹² Comissão de Censura, Ata n.º 160, 1948, 30 de março. Lisboa.

¹³ Comissão de Censura, Ata n.º 14, 1945, 12 de junho. Lisboa.

¹⁴ Comissão de Censura, Ata n.º 14, 1945, 12 de junho. Lisboa.

¹⁵ *Ibidem*.

Dreutruis

Acta numero setenta

Nos nove dias do mês de julho de mil novecentos e quarenta e seis reuniram-se em sessão na sala dos Conselhos do Ministério da Educação Nacional a Comissão de Commissão dos Inspectores.

Assumiu a presidência o Sr. Dr. Manuel Christiano de Sousa, estando presente o vice-presidente Sr. Tenente Coronel Oscar de Freitas e os vogais Sr. Dr. Ant6nio de Medeiros Juncos, Manuel Ribeiro Ferreira, Ant6nio do Sacramento Monteiro, Ant6nio Antunes de Alencar e Manuel Gomes F6gus Ribeiro, Capit6es Manuel Afonso do Lago e J6stão de Mello Mattos e Francisco Martins Saige.

Não compareceu o vogal Sr. Dr. J6i Bernardino Duprat de Figueiredo, por motivo justificado.

Aberta a sessão entrou-se na Ordem do dia sendo o presidente concedido a palavra a cada um dos membros das mesas abrange indicadas para a leitura das relatórias que foram notadas desta forma:

Chorax F6s - aprovada.

Contr6lhos de F6rrea - numero de registo 5584 - que havia sido distribuida ao vogal F6blio Ribeiro - aprovada com cortes.

Sinfonia Regional - numero de registo 5585 - que havia sido emendada pelo Sr. vice-presidente - aprovada com cortes.

Seguidamente o presidente distribuiu ao vogal Ant6nio de Alencar a planificação do filme F6s e Sangue. E por não haver mais nada a tratar o presidente encerrou a sessão de que se lavrou a presente nota que vai ser animada por J6i e por mim que a encerrarei na qualidade de secretario.

Manuel Christiano de Sousa
Miguel J6i F6gus

5. Os censores

A primeira ata, datada de 6 de março de 1945, identifica o nome de 9 censores. O cargo de presidente é exercido pelo diretor do ensino primário Manuel Cristiano de Sousa, que ocupará a função até a última ata de 1952. Na ausência do presidente, é o Tenente Coronel de artilharia Óscar de Freitas quem assume a presidência das reuniões, e será referenciado a partir de 5 de junho de 1945 como vice-presidente. Os vogais são o professor António Medeiros de Gouveia os políticos, José Bernardino Duarte de Figueiredo e Manuel Ribeiro Ferreira, o arqueólogo e oficial do exército Manuel Afonso do Paço, o escritor e oficial do exército Gastão de Melo Matos. Os dois últimos vogais inscritos na primeira ata, são o secretário Olimpo José V. e Sacramento Monteiro.

A 22 de Maio de 1945 integram a Comissão três novos vogais provenientes do Secretariado Nacional da Informação (SNI): António Antunes de Menezes, Domingos de Mascarenhas e Silva e o autor dramático Francisco Martins Lage, que esteve ligado à criação do *Teatro do povo* e do *Teatro Nacional Popular*, e foi ainda diretor do Museu Nacional de Arte Popular. A partir de 1946 integra a Comissão Manuel Félix Ribeiro, historiador de cinema e futuro diretor da Cinemateca Nacional.

Como seria óbvio e expectável, existe uma notória ligação institucional entre os censores e o regime. Encontramos uma predominância de elementos do Exército, com três membros, três políticos, dois elementos com ligações ao teatro e ao cinema e um professor, restando quatro dos quais não conseguimos qualquer informação. Registe-se ainda, que num órgão destinado a censurar espetáculos teatrais e cinematográficos, encontramos apenas um vogal com formação teatral, Francisco Martins Lage, e outro na área de cinema, Manuel Félix Ribeiro, sendo esmagadora a presença de vogais sem qualquer tipo de ligação àquelas duas áreas¹⁶.

Origem profissional dos censores		
Exército	3	Óscar de Freitas
		Gastão de Melo Matos
		Manuel Afonso do Paço
Políticos	3	Manuel Cristiano de Sousa
		Manuel Ribeiro Ferreira
		José Bernardino Duarte de Figueiredo
Artes (teatro cinema)	2	Francisco Martins Lage
		Manuel Félix Ribeiro
Professor	1	António de Medeiros Gouveia

(cont.)

¹⁶ Informações biográficas mais detalhadas sobre os censores são apresentadas em anexo.

Origem profissional dos censores		
Sem informação	4	Olimpo José V.
		António Antunes de Menezes
		António do Sacramento Monteiro
		Domingos Mascarenhas e Silva

Estes censores possuíam formação superior e exerceram variadas funções em diferentes instituições. Citando apenas alguns exemplos, Medeiros de Gouveia foi secretário do Instituto para a Alta Cultura, José Figueiredo foi diretor dos Serviços de Intercâmbio da Mocidade Portuguesa, Ribeiro Ferreira foi presidente da Comissão Distrital da União Nacional em Leiria.

Constituição da Comissão de Censura (1945-1952)			
Cargos	Membros	Vigência	Profissão
Presidente	Manuel Cristiano de Sousa	1945-1952	Diretor do ensino primário
Vice- -presidente	Óscar de Freitas	1945-1952	Coronel de artilharia
Secretário	Olimpo José V.	1945-1952	Sem informação
Vogais	António Antunes de Menezes	1945-1952	Sem informação
	António Medeiros de Gouveia	1945-1952	Professor da Escola Superior Colonial
	António do Sacramento Monteiro	1945-1952	Sem informação
	Domingos Mascarenhas e Silva	1945-1946	Sem informação
	Francisco Martins Lage	1945-1952	Autor dramático e ator
	Gastão de Melo Matos	1945-1952	Oficial do Exército e escritor
	José Bernardino Duarte de Figueiredo	1945-1952	Político. Diretor do Teatro de S. Carlos
	Manuel Afonso do Paço	1945-1952	Oficial do Exército e arqueólogo
	Manuel Ribeiro Ferreira	1945-1950	Político
Manuel Nunes Félix Ribeiro	1946-1952	Historiador de cinema	

6. O processo de censura

Como já anteriormente referimos ficou determinado desde a instituição do órgão “que aos novos vogais, embora conhecedores das diretrizes traçadas por sua Excelência o Ministro, não fossem atribuídos serviços de censura de filmes, sem que pela prática adquirissem o perfeito conhecimento das normas seguidas neste especial serviço”¹⁷.

Um mês depois, tomamos conhecimento de procedimentos mais específicos, alguns deles já previstos na legislação, outros introduzidos na prática pela Comissão:

“1.º) A censura dos filmes deveria ser pedida com o prazo mínimo de quinze dias antes da [...] sua primeira exibição.

a) [Os] pedidos de censura deverão ser acompanhados de listas, legendas e argumentos do filme bem como de todos os elementos característicos.

b) Os documentários serão apresentados, com dispensa destas formalidades, em dia de semana fixado pelo censor encarregado [...].

2.º) Serão sujeitas a cortes a locução e legendas que contenham erros de pronúncia, ortografia e sintaxe.

3.º) As empresas distribuidoras são responsáveis pela execução dos cortes ordenados, devendo enviar à Inspeção dos Espectáculos a parte do filme suprimido.

4.º) Os filmes submetidos a censura prévia serão de novo vistos pelo mesmo censor, depois de apostas as legendas, devendo estas, no entanto, ser previamente censuradas.

5.º) Só será permitida a assistência à passagem de filmes para censura ao representante da empresa distribuidora e ao tradutor das legendas.

6.º) O censor dará conta em relatório escrito, que conterà a proposta justificativa da decisão a tomar na primeira reunião após realização da censura.

Parágrafo único). Reunião da Comissão de Censura realiza-se todas as terças-feiras.

7.º) Nenhum material de propaganda de filmes a exhibir [...] poderá ser afixado em sublinhado sem prévia autorização da Comissão de Censura.

8.º) A não observância das determinações pode acarretar a proibição do filme”.¹⁸

Cruzando a legislação e as atas o processo torna-se mais claro. Através dos decretos temos conhecimento do que era proibido, competindo à CC garantir o seu cumprimento. Entre essas obrigações saliente-se que os pedidos de censura prévia deveriam ser feitos 15 dias antes da exibição, apenas o censor designado pela CC, o representante da empresa distribuidora e o tradutor de legendas podiam assistir à passagem dos filmes e que a execução dos cortes era da responsabilidade da empresa distribuidora.

Entre 6 de março 1945 e 20 abril de 1948, durante as primeiras 163 reuniões, as deliberações sobre filmes foram pontuais, apenas sendo distribuídos cerca de 50 filmes, denotando que estávamos ainda numa fase de arranque ao nível do funcionamento da Comissão. O exer-

¹⁷ Comissão de Censura, Ata n.º 1, 1945, 6 de março. Lisboa.

¹⁸ Comissão de Censura, Ata n.º 7, 1945, 17 de abril. Lisboa.

cício da censura era por vezes feito com dificuldades, nomeadamente quando a diferença de opiniões surgia. A esse propósito o vogal Sacramento Monteiro salientava a divergência de opiniões relativamente a um filme por si censurado, considerando descabida a aprovação do filme “*Almas perversas* [...] propondo], que fossem designados [novos] censores para rever o filme e apresentar relatório”, opinião que Afonso do Paço também manifestou relativamente a *O meu destino é o mar*, reiterando que “fosse novamente visto por [outros] censores”¹⁹.

Com o objetivo de ultrapassar aquela dificuldade, a partir de março de 1948 o órgão afina o sistema de censura aos filmes, criando grupos de trabalho de dois elementos, de modo a aumentar a eficácia censória e resolver o problema da divergência de opiniões. Nesse sentido, o Inspetor dos Espetáculos salientava “a conveniência de na distribuição de filmes para censura ser seguido um critério idêntico ao usado na distribuição das peças teatrais, e ainda a vantagem da censura dos filmes ser desempenhada por dois censores, dada a frequência com que ultimamente se [tinha] registado a atribuição a um segundo censor de filme que a um primeiro mereceram dúvidas na apreciação”²⁰.

Grupos	Grupos de censura (1948-1952)	Filmes
1	António Medeiros de Gouveia José Bernardino Duarte de Figueiredo	160
1	(a partir de 21 de março de 1950) Francisco Martins Laje José Bernardino Duarte de Figueiredo	36
2	Manuel Ribeiro Ferreira (abandona a Comissão a 21 de março de 1950) Capitão Afonso do Paço	150
2	(a partir de 21 de março de 1950) António Medeiros de Gouveia Manuel Afonso do Paço	300
3	António Sacramento Monteiro Capitão Gastão de Melo Matos	420
4	António Antunes de Menezes Manuel Nunes Félix Ribeiro	390
	Total	1260

Como se pode constatar através da tabela, entre 1948 e 1952 foram criadas quatro equipas de censores. As duas primeiras sofreram modificações na sua constituição, nomeadamente o afastamento de Martins Lage por problemas relacionados com a visão, situação que terá

¹⁹ Comissão de Censura, Ata n.º 107, 1947, 25 de março. Lisboa. Sobre estes dois filmes não encontramos nenhuma informação contextualizadora, nomeadamente na documentação publicada por Lauro António em *Cinema e censura em Portugal*.

²⁰ Comissão de Censura, Ata n.º 160, 1948, 30 de março. Lisboa.

sido ultrapassada com a sua reintegração na primeira equipa, formando conjunto com Duarte de Figueiredo, devido ao abandono de Manuel Ribeiro Ferreira.

Com a criação dos grupos de trabalho a distribuição de filmes torna-se mais regular e, a partir de então, em todas as atas se indica a distribuição de inúmeros títulos de filmes e são apresentadas deliberações. Se nas primeiras atas as peças de teatro eram o principal foco das reuniões, a partir da criação dos grupos de censura cinematográfica os filmes vão ganhar lugar de destaque, surgindo várias obras cinematográficas submetidas a censura em todas as atas sem exceção. Até à ata numero n.º 163 foram distribuídas para apreciação mais de 460 peças de teatro e apenas cerca de 50 filmes mas, a partir daquela ata, o número de filmes distribuídos para apreciação aumentou consideravelmente.

7. Filmes e deliberações

Ao longo das 393 atas das reuniões da CC foram citados mais de 1700 títulos e 88 de complemento, uma “categoria estabelecida a partir de 1946, para designar todo o tipo de obra com metragem inferior a 1800 metros (65mn), que serviam de complemento ao filme principal em exibição numa sessão comercial”²¹. Os filmes são citados sem registo de autoria ou data, apenas é referido o título, o mesmo acontecendo com as peças de teatro, informação que é complementada com o n.º de registo que adquirem na Comissão. Quanto aos filmes de complemento, também não existe qualquer informação acerca dos conteúdos ou do tipo de obra. Neste universo de 1700 filmes cerca de 57 são portugueses. As atas registam apenas 30 planificações sujeitas a censura, o que indica que a prática de censura prévia não era muito usual. Refira-se também que, dos mais de 1700 filmes citados ao longo das 393 atas desta Comissão para apreciação, nem todos tiveram deliberação até à data da última ata deste órgão.

Deliberações da Comissão de Censura		
Filmes	Número	%
Aprovados	1009	59%
Aprovados com cortes	238	14%
Aprovados condicionalmente	3	0,2%
Reprovados	19	1,1%
Reprovados e aprovados posteriormente	8	0,4 %
Importações autorizadas	31	1,8%
Importações autorizadas com cortes	10	0,5%

(cont.)

²¹ SEABRA, Jorge – *O cinema...*, p. 211.

Deliberações da Comissão de Censura		
Importações proibidas	10	0,5%
Planificações aprovadas	28	1,6%
Planificações aprovadas com cortes	3	0,2%
Suspenso	1	0,05%
Filmes Portugueses	57	3,3%
Filmes de Complemento	88	5,1%
Número aproximado de filmes citados: + de 1700		

Ou seja, uma primeira conclusão a registar é que a soma dos filmes aprovados (1009), acrescida daqueles que foram objeto de alguma deliberação condicionante (360), totaliza 1360 decisões, ficando por conhecer o destino relativo aos 340 filmes que completam o total dos 1700 censurados. Esta omissão deve ser considerada normal no trabalho da Comissão, porque havia processos que se arrastavam no tempo, sendo objeto de vários pareceres, conduzindo por vezes à tomada de decisões que já está para além da vigência da CC, e cuja conclusão surgiria no quadro da Comissão que lhe sucedeu.

Em segundo lugar, se somarmos todo o tipo de cortes a que os filmes foram sujeitos, nomeadamente os aprovados com cortes (14%), aprovados condicionalmente (0,2%), reprovados (1,1%), reprovados e aprovados posteriormente (0,4%), importações autorizadas com cortes (0,5%), importações proibidas (0,5%), planificações aprovadas com cortes (0,2%) e suspensos (0,05%), temos um total percentual que parece pouco significativo, cifrado nos 16,95%. Porém, se perspetivarmos a percentagem em números absolutos estamos perante 292 obras condicionadas pela censura, para além do que o ato representa relativamente à expressão da criatividade artística.

Em terceiro lugar, incidindo agora a análise apenas sobre os filmes portugueses censurados (57 = 3,3%), é uma percentagem significativamente elucidativa da fragilidade da produção nacional relativamente ao total de filmes que passaram pelo olhar censório no conjunto dos oito anos de vigência do órgão, sendo também sintoma do provável desânimo de muitos autores nacionais, dos quais o caso de Manoel de Oliveira será dos mais flagrantes, estando quase “três décadas remetido ao silêncio, e sem poder realizar mais do que curtas metragens e documentários”²²

Relativamente aos cortes, as atas não mencionam as partes censuradas ou só pontualmente o referem. Embora sem especificar filmes a CC, resolveu “eliminar as cenas que possam considerar-se desprimorosas para os japoneses e bem assim os planos referentes à Guerra Civil de Espanha, devendo os assuntos russos ser reduzidos o mais possível”. São também referidas as “cenas que possam suscitar o espírito de revolta, tendo sido igualmente resolvido eliminar

²² AREAL, Leonor – “Os tabus do cinema português.” Atas do II Encontro Anual da AIM. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-0-7. (2013) p. 340-352.

essas passagens”. Duarte de Figueiredo viria também a afirmar “que os filmes só devem ser proibidos quando não for possível, por meio de supressão de cenas, deixá-los em condições de poderem ser passados em público”²³. O que permite inferir, de acordo com os critérios de censura que no tempo estão em vigor, datados de 1927, a preocupação em impedir o visionamento do considerado “pernicioso para o povo”, e do “atentatório da moral e do regime político e social” fica bem patente nas afirmações anteriores.

Os filmes avaliados pela Comissão foram maioritariamente estrangeiros, os cortes incidem sobretudo sobre assuntos políticos, remetendo para a necessidade de filtrar cuidadosamente a informação proveniente de outros países, evitando o desvio da opinião pública, de acordo com o estabelecido na Constituição de 1933, na qual se afirmava o dever de “impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública, [e protegê-la] de todos os fatores que [a] desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum”²⁴.

Como já dissemos, nas atas não existem muitas referências aos motivos de reprovação, informação pode ser encontrada nos processos individuais dos filmes. Porém, através de algumas afirmações que nas atas esporadicamente surgem, é manifesta a preocupação em ouvir um maior número de pareceres, de modo a evitar a reprovação dos filmes em casos que se pode recorrer ao corte das passagens indesejáveis. O vogal Sacramento Monteiro “propôs que antes da Comissão tomar deliberação definitiva sobre os filmes reprovados pelo grupo de censores, a quem tenham sido atribuídas a sua apreciação, aqueles sejam novamente distribuídos a um outro grupo de censores, para que com as duas decisões a Comissão fique completamente habilitada a dar seu parecer.”²⁵

Sobre o filme histórico, Medeiros de Gouveia declarou que concordara com a “proibição da exibição do filme [*No limiar da glória*], baseando-se no parecer do censor [...] Ribeiro Ferreira” mas, como ulteriormente “tivera informação de que se [tratava] de um filme de caráter histórico, tinha agora dúvidas em manter a sua proibição pois tal decisão não colocaria bem a Comissão.”²⁶ Constatamos assim a valorização que é atribuída a este género de filme, e se a proibição do filme histórico “não colocaria bem a Comissão”, percebe-se uma preocupação com a imagem e estatuto da Comissão, e não seria de alguma forma positivo para a sua boa imagem proibir este tipo de filmes, apesar de nem todos os censores partilharem a mesma opinião. Ou seja, depreende-se que no quadro do politicamente correto para o tempo, leia-se a existência de censura cinematográfica, estes cuidados que estão subjacentes às citadas afirmações, implicitamente quererão significar que nem sempre o desempenho da Comissão seria aprovado ou apreciado, mesmo entre setores afetos ao regime.

7.1 Filmes estrangeiros reprovados e aprovados condicionalmente

Sabemos que a CC censurou mais de 1700 filmes e que destes 19 obras estrangeiras foram reprovadas. Apesar de muitas delas serem já sujeitas a códigos de censura, como era o caso da produção norte-americana, Leonor Areal considera que na base deste rigor da Comissão

²³ Comissão de Censura, Ata n.º 14, 1945, 12 de junho. Lisboa.

²⁴ SEABRA, Jorge – *O cinema ...*, p. 93.

²⁵ Comissão de Censura, Ata n.º 209, 1949, 8 de março. Lisboa.

²⁶ Comissão de Censura, Ata n.º 142, 1947, 25 de novembro. Lisboa.

estava o facto de a censura lusa ser “muitíssimo mais restritiva, pois temia ver instabilizados os alicerces do regime. O poder sabia que havia muitas e boas razões para o descontentamento popular, que era necessário a todo custo impedir.”²⁷

Como já anteriormente referimos, as atas raramente fundamentam as razões subjacentes às decisões, regra a que não escapa a lista relativa aos 19 filmes reprovados, mais dois aprovados condicionalmente, havendo apenas duas exceções informativas nas atas, ambas no entanto pouco elucidativas no que diz respeito à fundamentação. Uma é relativa ao filme *O destino bate à porta*, sobre o qual a Comissão entende “que a sua exibição deveria ser condicionada, ficando o Sr. Inspetor com a incumbência de solucionar o assunto”²⁸, outra, acerca de *Balada oriental*, em relação ao qual Melo Matos pediu para “ser novamente censurado”, no sentido de rever a sua proibição, solicitação que a “Comissão considerou não ser oportuno” diferir²⁹.

Filmes estrangeiros reprovados ³⁰	
Título	Realização
<i>O denunciante</i>	John Ford
<i>O Ginetes da Morte</i>	Ray Enright
<i>Le bas fond</i>	Jean Renoir
<i>Cruel mentira</i>	Autoria não identificada
<i>Balada oriental</i>	Autoria não identificada
<i>Le diable au corps</i>	Claude Autant-Lara
<i>Bagarres</i> ³¹	Henry Calef
<i>Sangue do meu sangue</i>	Autoria não identificada
<i>Nasceu um assassino</i>	Autoria não identificada
<i>Terra violenta</i>	Autoria não identificada
<i>Meu filho</i>	Charles Vidor

(cont.)

²⁷ AREAL, Leonor – “Vasculhando os arquivos: A censura ao cinema português”. Atas Congresso Internacional sobre Censura ao Cinema e ao Teatro. Lisboa: CIMJ – Centro de Investigação Media e Jornalismo: ISBN 978-989-20-5358-5 (2013) p. 46.

²⁸ Comissão de Censura, Ata n.º 129, 1947, 26 de agosto. Lisboa.

²⁹ Comissão de Censura, Ata n.º 107, 1947, 25 de março. Lisboa.

³⁰ Após consulta de várias plataformas informáticas não conseguimos identificar as autorias de algumas obras. Eventualmente o problema poderá radicar na atribuição de títulos incorretos em português.

³¹ Sobre este filme, Lauro António não fornece qualquer informação complementar, exceto confirmar a sua proibição (ANTÓNIO, Lauro – *Cinema e censura em Portugal*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001, 2.ª, p. 75).

Filmes estrangeiros reprovados	
<i>A terra treme</i>	Luccino Visconti
<i>Mulheres sem nome</i>	Géza von Radványi
<i>O castigo da justiça</i>	Otto Preminger
<i>Sob o céu de Marrocos</i>	Richard Eichberg
<i>Reportagem desumana</i>	Autoria não identificada
<i>Acontecerá de novo?</i>	Autoria não identificada
<i>Sem consciência</i>	Bretaigne Windust e Raoul Walsh (não creditado)
<i>La belle Garce</i>	Jacques Daroy

Filmes estrangeiros aprovados condicionalmente	
Título	Realização
<i>O destino bate à porta</i>	Tay Garnett
<i>Escravo da paixão</i>	Edmund Goulding
<i>Idol of Paris</i>	Leslie Arliss

Deste conjunto de reprovações, Lauro António apresenta o processo individual de dois filmes. Um diz respeito a *A terra treme* (Visconti), apresentando o relatório de Félix Ribeiro, que considera o “filme um espetáculo inconveniente e altamente perigoso”, [propondo] “a sua proibição”, porque nele paira “uma atmosfera de revolta contra a sociedade constituída”, podendo “gerar no espetador o descontentamento e o odioso”, referindo, como exemplo, que “os símbolos comunistas [ao estarem] estampados nas paredes diz bem das intenções com que (...) foi feito”³².

³² ANTÓNIO, Lauro – *Cinema e censura em Portugal*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001, 2.^a, p. 232.

COMISSÃO DE CENSURA:

Relatório sobre o filme italiano "A Terra Treme"

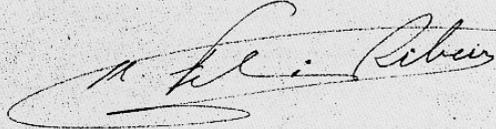
Para neste filme uma atmosfera de revolta contra a sociedade constituída.

O ambiente em que decorre a acção, que se sitúa numa aldeia de pescadores do sul da Itália onde a miséria, quasi a desolação, rodeia os habitantes; as situações que o argumento contém, engendradas, sente-se que propositadamente, para gerar no espectador o descontentamento e o odioso; a índole dos personagens, calculadamente escolhidos para servir os propósitos do realizador, tudo isto pontuado, no decorrer do filme e como se a sua aparição fosse fortuita, com os símbolos comunistas estampadas nas paredes, diz bem das intenções com que o filme foi feito.

A figura principal é a de um jovem pescador que procura libertar-se da servidão e da prepotência a que um grupo de delegados duma empresa instalada na terra obriga os que mourejam na pesca, impondo na lotta os preços que melhor lhes convêm. É vencido na luta e humilhado; mas, espera, só até que venha o dia em que "a terra há-de tremer".

Pelo que se acaba de expor e por que o filme constitue um espectáculo inconveniente e altamente perigoso, propõe-se a sua proibição.

O VOGAL CENSOR



a) Felix Ribeiro

(Lauro António, *Cinema e censura em Portugal*, p. 232)

Fica evidente a importância que o regime atribuía à censura fílmica, colocando no visionamento dos censores a responsabilidade vital de eliminar do espectáculo cinematográfico todo o tipo de conteúdos que facultassem aprendizagens indevidas, ou que incentivassem à revolta, em nome de uma sociedade que se pretendia afastada de tudo aquilo que a perturbasse, tal como previsto na Constituição de 1933.

*Reprovação em
nome de 16/8/1949*

CENSURA PRÉVIA DE
"LE DIABLE AU CORPS"

- Informação -

" Le diable au corps " tem por base um romance francês, alcançou em Bruxelas um 1º prémio de representação masculina, bem como, se não estou em erro, outro 1º prémio de crítica literária. Estamos portanto em face de uma produção que os júris internacionais ~~avaliaram~~ ^{avaliaram}.

- Marta, noiva de Joaquim que se bate na frente de batalha, encontra casualmente Francisco, um garoto de liceu, por quem se apaixona.

Numa licença fugaz de Joaquim, Marta casa-se e encontrando mais tarde Francisco, leva-o a visitar os seus aposentos e sem o menor reboço, escuecendo por completo a honra e a dignidade, torna-se ~~depois~~ ^{depois} sua amante.

Beijos de sofreguidão, preliminares do ~~coito~~ ^{coito} e diálogo sobre as sensações da noite passada, serão coisas para reduzir e eliminar, no caso de aprovação do filme.

Aos primeiros rebates de gravidez, Marta vai ter com o marido ~~na~~ " front" para que este sele a paternidade de outrem. A sua insensatez leva-a mesmo a dizer ao amante que Deus dando-lhe um filho recompensava os seus amores, em que nada havia de mal.

Aproximando-se o nascimento da criança, Marta pretende ir dar ^{encontrar} a casa de uns parentes na Bretanha, onde o marido, cheio de alegria, iria ~~depois~~ ^{depois} a mãe e o filho, de que não era pai. Porém o aparecimento do amante leva-a a desistir dos seus intentos, vagueia com ele até que a transportam a um Hospital onde, nascido o bebé, e no estertor da morte pronuncia o nome do amante ao mesmo tempo que segura a mão do marido.

Pena é que a ~~combatente~~ ^{combatente} pela pátria, nesta hora de exaltação de nacionalismos, se lhe dê como recompensa a desonra do lar. É certo que no final Marta sofre terrível castigo por ter abandonado o marido deixando-se seduzir por um garoto que é incapaz de qualquer resolução própria de um homem, excepto quando a teve nos braços.

Pretendemos hoje educar a nossa juventude em princípios de sã moral e nesta ordem de ideias não há necessidade de lhes meter o diabo no corpo, apresentando em taça de ouro escola tão completa de doutrinas e usanças que as leis e a estrutura moral do nosso país condenam.

Propõe a proibição

Lisboa, 15 de Agosto de 1949

O Censor

a) *Afonso do Paço* (15.VIII.49)

(Lauro António, *Cinema e censura em Portugal*, p. 238)

António apresenta também o relatório de censura relativo a *O diabo no corpo* (Claude Autant-Lara) redigido por Afonso do Paço, que propõe a sua proibição, argumentando que a

obra narra um caso de adultério cometido por uma mulher, do qual vai nascer um filho, enquanto o marido combate na Primeira Guerra Mundial. O relatório termina de forma lapidária, afirmando que hoje pretende-se “educar a nossa juventude em princípios de sã moral, e nesta ordem de ideias não há necessidade de lhes meter o diabo no corpo, apresentando em taça doirada escola tão completa de doutrinas e usanças que as leis e a estrutura moral do nosso país condenam”³³.

Dentro da mesma linha, *Baganes* (Henry Calef) e *La belle Garce* (Jacques Daroy) narram também histórias de amor, sedução e traição, protagonizadas por mulheres bonitas e sensuais, enredos que não poderiam ser aprovados à luz dos critérios em vigor, publicados em 1927, determinados por um princípio moral católico e conservador, segundo o qual a sexualidade estava fundamentalmente aliada a questões funcionais ligadas à reprodução, do qual o prazer e os amores proibidos deviam ser erradicados da imagem em movimento, tal como nos casos anteriormente referidos, pelo que de errado e maléfico poderiam incutir na sociedade e particularmente na juventude.

7.2 Deliberações sobre filmes portugueses

Há um total de 57 filmes portugueses que foram apresentados à Comissão de Censura, cuja esmagadora maioria foi “aprovada” ou “aprovada com cortes”, avaliação que pode ter sido efetuada através da apresentação de materiais preparatórios, dos quais o argumento e a planificação, particularmente esta, são os documentos mais recorrentemente fornecidos, ou depois de rodados e finalizados. Deste conjunto, deve ainda salientar-se que duas obras foram suspensas, sendo que uma delas foi posteriormente autorizada e existem 10 títulos que não tiveram deliberação durante a vigência desta Comissão.

Diríamos que é lógico e compreensível este indicador de aprovação que é apresentado pelo labor do órgão censório. Se havia autores proscritos, casos de Guimarães e Oliveira, o que explica esta performance da Comissão é um posicionamento de auto-defesa dos produtores e realizadores nacionais no sentido de acautelarem os seus interesses, propondo projetos que estariam de acordo com os critérios de censura, publicados no *Diário do governo* e naturalmente ponderados nos momentos de elaboração dos argumentos e planificações, e do qual naturalmente resultaram obras com o perfil pretendido pelo regime. O Estado, ao controlar os mecanismos de financiamento, e pela determinação do que poderia ou não ser visto nas telas, pré-condicionava os projetos e a produção, não sendo surpreendente a quase inexistência de filmes proibidos ou cortados pela Comissão que estamos a analisar. Como refere Leonor Areal, tratava-se de uma “censura pela *positiva*, (...) que passava pelo papel complementar do Fundo do Cinema Nacional, encarregado de distribuir subsídios parcimoniosamente”, passando a ser um importante aliado da Comissão a partir de 1948, beneficiando “com subsídios e empréstimos inúmeros filmes medíocres e comerciais” ou, dito de forma mais objetiva, os critérios estimulavam “a confiança política e o bom comportamento dos produtores e autores.”³⁴

³³ *Idem*, p. 238.

³⁴ AREAL, Leonor – “Vasculhando os arquivos: A censura ao cinema português”. Atas Congresso Internacional sobre Censura ao Cinema e ao Teatro. Lisboa: CIMJ – Centro de Investigação Media e Jornalismo: ISBN 978-989-20-5358-5 (2013) p. 46.

Deliberações sobre filmes portugueses	
Argumentos e planificações aprovadas	28
Planificações aprovadas com cortes	2
Filmes aprovados com cortes	7
Filmes totalmente aprovados	7
Filmes suspensos	1
Filmes suspensos e autorizados posteriormente	1
Filmes reprovados e posteriormente aprovados	1
Filmes sem deliberação da Comissão	10
Total de filmes	57

Olhando agora setorialmente para as decisões da Comissão, algumas notas merecem destaque. Começando pelos argumentos e planificações aprovadas, verifica-se que 30 projetos foram apresentados ao órgão, representando mais de 50% dos filmes submetidos à aprovação da censura. Note-se que durante a vigência da CC a censura prévia é facultativa, ficando a sua solicitação à responsabilidade e iniciativa dos interessados, passando a ser obrigatória apenas a partir de 1952. Ou seja, aquilo que se verifica é que os autores e produtores preferem apresentar a obra à análise da Comissão ainda em fase de projeto, evitando correr o risco de vir a ser proibida se fosse apresentada apenas depois de concluída, procurando desse modo acautelar o investimento, solicitando a sua avaliação ainda numa fase em que o dispêndio financeiro ainda não seria muito avultado. Dito de outra forma, a aprovação do projeto pela Comissão em fase preliminar permitia acautelar riscos financeiros mas, a eventual aprovação do projeto, não evitava a obrigatoriedade da apresentação da obra à CC após a sua conclusão, para deliberação final no que se refere à aprovação e modo em que seria hipoteticamente visionável nas salas.

Deste conjunto, a Comissão denota numa das atas algum incómodo relativamente ao filme de Carlos Porfírio, *Um grito na noite*, por ter sido exibido “em sessão privada”, ainda sem ter sido “apresentado à Comissão de Censura”, sessão da qual foi dado “conhecimento público”. Ante esta desautorização ou ilegalidade da exibição, o Inspetor dos Espetáculos procura desdramatizar a situação, considerando “não ser possível (...) evitar as passagens de filmes em sessões privadas, porquanto tais exhibições devem mesmo ser consideradas como atos de comércio indispensáveis à colocação de filmes”, concordando no entanto “que de tais sessões se não desse conhecimento público”³⁵.

³⁵ Comissão de Censura, Ata n.º 140, 1947, 11 de novembro. Lisboa.

Argumentos e planificações aprovadas sem cortes (29)	
<i>Podia acontecer</i>	Bárbara Virgínia
<i>Três dias sem Deus</i>	Bárbara Virgínia
<i>Ladrão precisa-se</i>	Jorge Brum do Canto
<i>Três espelhos</i>	Ladislao Vajda
<i>Os vizinhos do rés do chão</i>	Alexandro Perla
<i>A maluquinha de Arroios</i>	Henrique campos
<i>Heróis do Mar</i>	Fernando Garcia
<i>Bola ao centro</i>	João Moreira
<i>A morgadinha dos canaviais</i>	Caetano Bonucci
<i>Um grito na noite</i>	Carlos Profírio
<i>Serra Brava</i>	Armando Miranda
<i>O Leão da Estrela</i>	Arthur Duarte
<i>Hilário</i>	Henrique Campos
<i>O filho do Homem do Ribatejo</i>	Henrique Campos
<i>Sol e touros</i>	José Buchs
<i>O segredo de D. João</i>	Não foi possível identificar o realizador
<i>O cantor do povo</i>	Não foi possível identificar o realizador
<i>Cantiga da rua</i>	Henrique Campos
<i>Primo Basílio</i>	António Lopes Ribeiro
<i>Gilberta</i>	Não foi possível identificar o realizador
<i>O grande Elias</i>	Arthur Duarte
<i>Mau caminho</i>	Carlos Tudela
<i>Milagre de Fátima</i>	Gentil Marques
<i>Um marido solteiro</i>	Fernando Garcia
<i>A garça e a serpente</i>	Arthur Duarte
<i>Os três da vida airada</i>	Perdigão Queiroga

(cont.)

Argumentos e planificações aprovadas sem cortes (29)	
<i>Chikwembo! Sortilégio Africano</i>	Carlos Marques
<i>Duas causas</i>	Henrique Campos
<i>Justiça do céu</i>	Vitor Manuel
Argumentos e planificações aprovadas com cortes	
<i>Madragoa</i>	Perdigão Queiroga
<i>Vendaval maravilhoso</i>	Leitão de Barros

Relativamente aos filmes aprovados com cortes, num total de sete, saliente-se que a amputação não excluía realizadores próximos do regime, como é o caso de Leitão de Barros em *Vendaval maravilhoso*, e a atenção particular conferida a dois filmes de atualidades sobre a vida política do regime, relativos a Norton de Matos e Carmona. Deste conjunto gostaríamos de enfatizar especialmente o filme de Barros, obra que já fora cortada na fase de planificação, com a amputação de “cenas de escravatura” pelas dúvidas que ofereciam. Nesse seguimento, argumentava-se que, não obstante as “explicações que (...) foram prestadas”, o projeto devia ser aprovado com os referidos cortes relativos à escravatura, condicionando mesmo assim “a exibição do filme à vista da sua realização, pois se não pode analisar, com segurança, a materialização de obra de tal melindre”³⁶. Ou seja, não obstante estarmos ainda longe das guerras coloniais, a obra, datada de 1949, revela já da parte do regime uma consciência clara quanto aos tempos que atravessa, de recessão relativamente ao paradigma colonial que se instala no pós-guerra, obrigado por essa via a redobradas atenções no que diz respeito às repercussões internas e externas que as manifestações sobre a matéria ultramarina poderiam suscitar.

Filmes aprovados com cortes (7)	
<i>Cais do Sodré</i>	Alejandro Perla
<i>Cinco reis de gente</i>	Não foi possível identificar o realizador
<i>Vendaval Maravilhoso</i>	Leitão de Barros
<i>A volta do Zé do telhado</i>	Armando Miranda
<i>Sessão triunfal no Porto. Candidatura do general Norton de Matos</i>	Não foi possível identificar o realizador
<i>Viagem de sua excelência o Senhor Marechal Carmona ao Porto</i>	Ministério do Interior
<i>Vinho. A tragédia das terras do Douro</i>	Não foi possível identificar o realizador

³⁶ Comissão de Censura, Ata n.º 189, 1948, 19 de outubro. Lisboa.

Outra nota curiosa diz respeito aos filmes totalmente aprovados, cifrando-se num total de sete, tal como os aprovados com cortes. Não deixa de ser relevante que apenas um número reduzido de obras seja totalmente aprovada pela Comissão. Não obstante a possibilidade de autores e produtores poderem solicitar a fiscalização prévia das obras, de forma a evitarem eventuais cortes posteriores, o facto é que com este reduzido número notamos uma assertividade e intervenção notórias. Deste conjunto queremos enfatizar *Camões*, de Leitão de Barros, que até à fase de rodagem teve como subtítulo *O trinca fortes*, mas que virá a adquirir como título final *Camões. Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Tratou-se de uma obra a que o regime concedeu especial atenção, tendo inclusivamente estado suspensa durante a rodagem, na sequência de um relatório apresentado por Melo Matos, para que a produtora resolvesse algumas questões detetadas por aquele vogal, das quais a ata não detalha³⁷. Nessa sequência, surge uma ata posterior onde é referida que foi concedida “autorização para a continuação dos trabalhos do filme *Camões* (...), em virtude de terem alguns censores, que assistiram à passagem”, depois de constatarem “que os erros apontados no relatório do vogal Melo Matos, (...) que realmente se verificam no filme, não são de molde a invalidar a continuação das filmagens”³⁸.

Filmes totalmente aprovados (7)	
<i>Camões. O trinca fortes</i>	Leitão de Barros
<i>A mantilha de Beatriz</i>	Eduardo Garcia Maroto
<i>Touros e toureiros</i>	Não foi possível identificar o realizador
<i>Esplendor Selvagem</i>	António de Sousa
<i>Frei Luís de Sousa</i>	António Lopes Ribeiro

8. Considerações finais

Encerrada esta abordagem ao funcionamento da Comissão de Censura, a partir das 393 atas que o órgão produziu para certificar o seu trabalho durante sete anos (1945 – 1952), não é possível ignorar o intenso labor do órgão, apesar de ter operado sempre durante a sua vigência com três a quatro vogais a menos que o estipulado no diploma que regulamentou o seu exercício. Essa referida intensidade, que obrigava a uma média de três a quatro reuniões mensais, acrescida do trabalho distribuído, é a melhor evidência da importância que o regime atribuía à função normativa e castradora que o órgão devia desempenhar, no sentido de evitar que os filmes exibidos publicamente instigassem à agitação pública, mostrassem situações que o regime condenava à luz da moral católica, ou que permitissem emitir juízos condenatórios sobre o sistema político vigente.

³⁷ A ata apenas refere que foi “a provado o relatório do vogal Melo Matos tendo sido resolvido que se convidasse a empresa a suspender os trabalhos até resolução definitiva e que se desse conhecimento do citado relatório a sua excelência o Ministro”. Comissão de Censura, Ata n.º 29, 1945, 25 de setembro. Lisboa.

³⁸ Comissão de Censura, Ata n.º 31, 1945, 9 de outubro. Lisboa.

Como todo o tipo de análises deste gênero, no fim do processo constatamos que as conclusões revelam-se parcelares, não obstante serem fundamentadas em quase quatro centenas de atas. Embora estas sejam o documento oficial que certifica as decisões da Comissão de Censura, a ausência de detalhes informativos poderia ser complementarizada através da consulta dos processos individuais relativos aos filmes produzidos pelos censores. Porém, como dissemos inicialmente, este estudo é meramente contextualizador, relativamente a uma investigação em curso, não havendo desse modo condições para efetuar essa complementarização, que seguramente aprofundaria o estudo realizado.

Do perfil dos censores sobressai a primazia dos critérios de confiança política para o desempenho das funções, mesmo que a esmagadora maioria dos seus membros, com exceção de dois (Francisco Martins Lage e Manuel Félix Ribeiro) não tenham formação específica nas áreas de teatro e cinema. Esta evidência permite avaliar da (in)competência e da (in)capacidade dos censores para determinados mecanismos de expressão fílmica, bem como sobre o teor de decisões que manifestamente não alcançam tudo aquilo que é potencialmente significativo através da imagem em movimento.

Finalmente, uma última nota sobre a ausência de filmes portugueses totalmente reprovados ou proibidos durante a vigência da Comissão de Censura. Apesar de as atas fazerem referência a obras cortadas, ou obrigadas a mudanças para serem aprovadas, o que em si é já significativo, não deixa de ser igualmente relevante que o sistema político em vigor, através da publicação dos critérios de censura em *Diário do governo* e do filtro desempenhado pelo órgão em apreço, tenha conseguido esta espécie de milagre fílmico que foi colocar a instituição cinematográfica portuguesa a produzir obras que não colidiam ou afrontavam a situação. Deste contexto artificialmente criado, deve naturalmente fazer-se referência aos criadores excluídos por opção própria, assim como a ausência de alternativa e diversidade relativamente aos filmes produzidos, com naturais consequências na inexistência de linguagens, conteúdos e estilos, que não podiam ser explorados porque não cabiam dentro da norma instituída.

Anexo biográfico sobre os censores

António de Medeiros Gouvêa [Gouveia]

Doutorado em Ciências Geográficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Secretário do Instituto para a Alta Cultura; Professor da Escola Superior Colonial³⁹. Concluiu em 1938 na Universidade de Coimbra a tese de doutoramento em Ciências Geográficas com o título *Algarve Aspetos Fisiográficos*.⁴⁰

Domingos Joaquim Pereira de Melo Mascarenhas e Silva

Nasceu a 3 de janeiro de 1910 em Lisboa e morreu a 4 de maio de 1999, também em Lisboa, é filho de José Júlio Mascarenhas de Melo e Virgínia Simas Pereira de Melo. Casou com Maria de Jerusalém de Sotomaior Negrão.⁴¹

Francisco Martins Laje

Autor dramático e ator, nasceu a 19 de dezembro de 1888, em Braga. Em colaboração com João Correia de Oliveira escreveu e fez representar algumas obras dramáticas como *A Ribeirinhas*, *A verdade e os Lobos*, [...] Retirado da cena, entrou como funcionário no Secretariado da Propaganda Nacional, onde se dedicou ao estudo de assuntos etnográficos e folclóricos.⁴² “Foi diretor do Museu Nacional de Arte Popular, em Belém (1957). Teve direta ingerência na criação das organizações ‘Teatro do Povo’ e ‘Teatro Nacional Popular’, patrocinadas pelo Secretariado Nacional de Informação.⁴³

Gastão de Melo e Matos

Oficial do Exército e escritor, nasceu em Aveiro a 11/12/1890. Tirou os cursos de Artilharia e Estado Maior na Escola do Exército. Promovido ao posto de capitão em 1917, foi demitido por motivos políticos em 1919. Colaborou com diversos jornais e revistas: *Acção Realista*, *Serviço de El Rey*, *Broteria*, *Arqueologia e História* [...]. Foi membro da Junta de Educação Nacional e da Comissão para a ligação das redes de nivelamento de alta precisão de Espanha e Portugal, [...]. Tomou parte, como delegado da Associação dos Arqueólogos, [...]. Prestou serviço na Repartição de Geodesia do Instituto Geográfico e Cadastral, foi vice-secretário da Academia Portuguesa de História e pertenceu à União dos Cavaleiros (S. João de Jerusalém). Publicou inúmeras obras como por exemplo: *Antes de morrer reinando que acabar servindo*, 1940; *A Anticatástrofe*, estudo crítico, 1935; *Cartas do Conde de Galway ao segundo Conde de Assumar*, prefácio e notas, 1932. [...].⁴⁴

³⁹ Arquivo Histórico da Presidência da República [em linha] disponível em: WWW: <URL:http://arquivo.presidencia.pt/details?id=128480&cht=

⁴⁰ Universidade de Coimbra [em linha] disponível em: WWW: <URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/12556?mode=full

⁴¹ Geni A My Heritage Company [em linha] disponível em: WWW: <URL: https://www.geni.com/people/Domingos-Joaquim-Mascarenhas-e-Silva/6000000012407578375

⁴² *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira*, Vol. XIV, Lisboa: Editorial Enciclopédia limitada, p. 579.

⁴³ *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira*, Vol. XXXIX (apêndice), Lisboa: Editorial Enciclopédia limitada, 1945, p. 913.

⁴⁴ *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira* Vol. XVI, Lisboa: Editorial Enciclopédia limitada, p. 832-833.

José Bernardino Duarte de Figueiredo

Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada. “Bacharel em Direito e político, nasceu em Viseu em 2 de março de 1911 e morreu em Lisboa a 29-12-1969. Formou-se nas universidades de Coimbra e Lisboa. Foi secretário do ministro das obras públicas, eng. Duarte Pacheco e do ministro da Educação Nacional Dr. Carneiro Pacheco, [...] Adjunto do diretor dos serviços de intercâmbio da Mocidade Portuguesa, Diretor dos serviços da administração Civil, Vice-presidente do conselho do governo e encarregado do Governo da Colónia de S. Tomé e Príncipe onde esteve de 1941 a 1942. [...]”⁴⁵. “Finda a sua missão em África, [...] foi nomeado Secretário do Ministério da Educação Nacional prof. Caeiro da Mata, e depois, transitou, para o Ministério dos Negócios estrangeiros, onde permaneceu até 1950. [...]. Pertenceu desde 1939 ao Conselho de Programas da Emissora Nacional e foi diretor do Teatro S. Carlos desde 1945. Foi comendador da ordem de Cristo, oficial da Ordem de Sant’Iago, [...] etc.”⁴⁶

Durante a sua direção no teatro S. Carlos, iniciaram-se no Coliseu dos Recreios diversas repetições de espetáculos de ópera e ballet, anteriormente levados a cena naquele teatro. Fez parte, a convite, do júri do Concurso Internacional de Canto, realizado em 1969, no Rio de Janeiro.⁴⁷

Manuel Afonso Paço (capitão)

Nasceu em 1895 em Outeiro, Viana do Castelo. Foi arqueólogo, etnógrafo, publicista e oficial do Exército. Fez o curso dos liceus em Viana do Castelo e Braga (1908-1905); fez o curso de Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1915-1919). Fez o curso de Serviço Administrativo Militar na Escola do Exército 1921-1923. Combatente da primeira Guerra Mundial no C.E.P., foi promovido alferes miliciano em 1918. De 1919 a 1921 serviu na companhia de metralhadoras da GNR em Lisboa. Em 1924 foi promovido a alferes do serviço da Administração Militar; em 1925 a tenente e em 1940 a capitão. Em 1925 exerceu funções de professor provisório do Colégio Militar e desempenhou funções de tesoureiro da Inspeção do Serviço Telegráfico Militar. Exerceu ainda o cargo de chefe de contabilidade do batalhão de telegrafistas em Lisboa. Além de diversos louvores, pela sua valorosa ação em campanha, possui as seguintes condecorações: Cruz de Guerra de 2.ª classe; duas “fourragères” da Cruz de Guerra; medalhas de prata de bons serviços com palma e de comportamento exemplar entre outras. Foi cavaleiro de Avis. Colaborou na imprensa periódica, principalmente no *Diário de Lisboa* e no *Novidades*. Produziu diversos trabalhos enquanto arqueólogo e etnográfico como por exemplo: *I Arqueologia em 1929*; *Estação paleolítica de Carreço*; etc.⁴⁸

Manuel Cristiano de Sousa

Foi presidente da Assembleia Geral da Caixa de Previdência do Ministério da Educação entre 1940 e 1943⁴⁹ e exerceu funções enquanto diretor do Ensino primário.

⁴⁵ *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira* vol XI. Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, p. 309, 310.

⁴⁶ *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira* vol. XXXIX ..., p. 624.

⁴⁷ *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira* vol. V (atualização), Lisboa: Editorial Enciclopédia Limitada, 1984, p. 99.

⁴⁸ *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira*, vol. XIX. Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, p. 909-911.

⁴⁹ Caixa de Previdência do Ministério da Educação [em linha] disponível online em:

WWW:<URL:http://www.cpme.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=10

Manuel José Ribeiro Ferreira (1907-1995)

Nasceu em Alvaiázere, concelho de Pombal, em 11 de agosto de 1907. Filho de António José Ferreira e Francelina Ribeiro Ferreira. Matriculou-se em Direito na Universidade de Lisboa [...] exerceu sucessivamente os cargos de presidente da Câmara Municipal, administrador do concelho de Alvaiázere e governador civil de Leiria, este último de 1931 a 1933. [...] Em Leiria foi presidente da Comissão Distrital da União Nacional. [...]. José Ribeiro Ferreira desempenhou também as funções de chefe do gabinete do ministro do Interior. Foi eleito deputado à Assembleia Nacional nas I, III, IV, e V Legislativas, não obteve mandato por ter assumido, em 1938 o cargo de secretário do presidente do Conselho, Oliveira Salazar, tendo regressado à Assembleia Nacional somente em 1942. [...]. Em 1944, foi secretário geral do II Congresso da União Nacional. Este congresso visava fortalecer as hostes do partido contra a oposição, animada pela vitória Aliada, e preparar a revisão constitucional.⁵⁰

Manuel Nunes Félix Ribeiro

Foi investigador na área da história do cinema português. Estudou inicialmente em Évora, e depois no Liceu Passos Manuel em Lisboa, onde foi aluno de Desenho do cineasta Leitão de Barros. Estreou-se como correspondente das revistas francesas *Cinéma* (1923) e *Cinemazine* (1926-1928). Colaborador das revistas da especialidade *Imagem*, *Kino* e *Animatógrafo*, chefe de redação das duas últimas, participou na produção de alguns filmes, como *Ver e Amar*, de Chianca Garcia (1930). Em 1935, é convidado por António Ferro para chefe da secção de cinema do recém-nascido Secretariado de Propaganda Nacional, o que faz que, de alguma forma, todo o cinema português passe pelas suas mãos. [...]. Em 1948 nasce a Cinemateca Nacional, e Félix Ribeiro é encarregado de a dirigir, no âmbito da Repartição de Cultura Popular, passando dez anos à frente dos trabalhos de investigação e recolha que se impunham. Finalmente, em 1958, abre ao público a Cinemateca Nacional e, [...] em 1980, quando a Cinemateca se separou do Instituto Português do Cinema, viu consagrada a sua atividade, sendo nomeado, pelo então Primeiro-Ministro Francisco de Sá Carneiro, Diretor da Cinemateca Portuguesa. [...] Obras principais: *Panorama Histórico do Cinema Português* (1946); *O Cinema Português antes do Sonoro* (1968); *Subsídios para a História do Documentário em Portugal* (1973); [...]; *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949* (edição póstuma, 1983).⁵¹

Óscar de Freitas (Tenente coronel)

Coronel de artilharia, foi o primeiro Inspetor Geral da Inspeção Geral dos Espetáculos (1929-1944) e continuou a exercer funções de Inspetor chefe dos espetáculos na Comissão de Censura aos Espetáculos (1945-1952).⁵²

⁵⁰ CRUZ, Manuel Braga da; PINTO, António Costa. – *Dicionário Biográfico Parlamentar (1935-1974) IV. Vol.* Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, Assembleia da República, 2004, p. 615. ISBN 972-671-135-5.

⁵¹ Ruas com história [em linha] disponível em: WWW: <URL: <https://ruascomhistoria.wordpress.com/2016/04/28/felix-ribeiro-fundador-da-cinemateca-portuguesa/>

⁵² SEABRA, Jorge – *O cinema ...* p. 241.

Referências bibliográficas

1. Fontes primárias

ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO, *Atas das sessões da Comissão de censura* [em linha], Lisboa: código de referência PT/TT/SNI-DGE/3, [Consult. 25 Ago. 2018] Disponível em WWW: <URL: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4323540>.

ARQUIVO HISTÓRICO DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, *António de Medeiros Gouvêa [Gouveia]* [em linha] Lisboa, [Consult. 21 Ago. 2018] disponível em: WWW: <URL:<http://arquivo.presidencia.pt/details?id=128480&ht=>

DIÁRIO DO GOVERNO. Lisboa, Coleção Oficial da Legislação Portuguesa.

2. Documentos eletrónicos

BRAGA, Theophilo (1870) – *História do teatro português: Vida de Gil Vicente e sua escola, século XVI*. [em linha] Porto, Editora Imprensa Portuguesa. [Consult. 27 Ago. 2018] Disponível em: WWW: <URL: <https://books.google.pt> ISBN 9781295430130

UNIVERSIDADE DE COIMBRA, *Estudo Geral*, [em linha] Coimbra, [Consult. 20 Ago. 2018] disponível em: WWW: <URL:<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/12556?mode=full>

GENI A MY HERITAGE COMPANY [em linha] [Consult. 25 Ago. 2018] disponível em: WWW: <URL: <https://www.geni.com/people/Domingos-Joaquim-Mascarenhas-e-Silva/6000000012407-578375>

CAIXA DE PREVIDÊNCIA DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, *Corpos sociais 1926 a 2017* [em linha] Lisboa. [Consult. 21 Ago. 2018] disponível online em: WWW: <URL:http://www.cpme.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=10

RUAS COM HISTÓRIA (2016), *Félix Ribeiro fundador da Cinemateca Portuguesa* [em linha]. [Consult. 23 Ago. 2018] disponível em: WWW: <URL: <https://ruascomhistoria.wordpress.com/2016/04/28/felix-ribeiro-fundador-da-cinemateca-portuguesa/>

3. Bibliografia

ALMEIDA, Alberto de Jesus (2016) – *Os instrumentos de controlo do Estado Novo – Anos 30 – Século XX*. Lamego: Tipografia Minerva. ISBN 978-989-206607.

ANTÓNIO, Lauro (2001) – *Cinema e Censura em Portugal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2.ª.

AREAL, Leonor (2013) – “Os tabus do cinema português.” *Atas do II Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-0-7.

____ (2014) – “A censura ao cinema contra o contágio das ideias”. *Atas do III Encontro Anual da AIM*. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-98215-1-4.

____ (2011) – *Cinema Português. Um País imaginado – Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-4416717.

AZEVEDO, Cândido (1999) – *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa, Editorial Caminho. ISBN 978-972-2112833.

CRUZ, Manuel Braga da; PINTO, António Costa (2004) – *Dicionário Biográfico Parlamentar (1935-1974) IV. Vol.* Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, Assembleia da República. ISBN 972-671-135-5

- CUNHA, Paulo (2018) – *Uma nova história do novo cinema português*. Lisboa: Edições Outro Modo.
- ___ (2010) – “A censura e o novo cinema português”. *Outros combates pela História*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN 978-989-26-0041-3.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA – Volumes V (atualização), XI, XIV, XVI, XIX, XXXIX (apêndice), Lisboa: Editorial enciclopédia limitada.
- MATOS-CRUZ, José de (1999) – *O cais do olhar. O cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- ___ (1989) – *Prontuário do cinema português. 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2006) – *O “Jornal Português” de Atualidade Filmadas*. Coimbra: Edições Minerva. ISBN 978-972-79-8181-6.
- SEABRA, Jorge (2001) – “Imagens do império. O caso *Chaimite de Jorge Brum do Canto*”. Lisboa: Temas e Debates, 2.^a.
- ___ (2014) – *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa. 1945-1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2.^a.
- ___ (2017) – *O cinema no discurso do poder*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN 978-989-26-1194-5.
- TORGAL, Luís Reis (2001) – *O cinema sob o olhar de Salazar... Lisboa: Temas e Debates, 2.^a.*
- ___ (2009) – *Estados Novos. Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN 978-989-26-0381-0.

Um artista, um produtor e um político
entram num bar: modos e modelos de trabalho
nas artes performativas

An artist, a producer and a politician walk
into a bar: work models in the performing arts

Vânia Rodrigues

Vânia Rodrigues, Doutora em Estudos Artísticos – Estudos Teatrais e Performativos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigadora-Colaboradora do CEIS20. ORCID ID: 0000-0001-6425-0656.

https://doi.org/10.14195/1647-8622_20_2

UM ARTISTA, UM PRODUTOR
E UM POLÍTICO ENTRAM
NUM BAR: MODOS
E MODELOS DE TRABALHO
NAS ARTES PERFORMATIVAS

A partir da experiência de trabalho concreta da autora na área da produção e da gestão cultural, e da análise de um conjunto alargado de entrevistas a produtores/as activos no campo do teatro e da dança, o artigo propõe uma revisão das relações entre criação artística e produção no campo das artes performativas. Nele se discute a necessidade de tornar visíveis os mecanismos de suporte à criação artística; a necessidade de inscrever os processos produtivos no campo ético e da solidariedade; a necessidade de uma produção emancipada, com autonomia intelectual e processual; a necessidade de resgatar as profissões de produção e gestão cultural relativamente às determinações da esfera administrativa, de pendor tecnocrata; e, de modo assumido, a urgência de um questionamento radical das formas de trabalho nas artes performativas, designadamente quanto à prevalência de modelos de trabalho demasiado hierarquizados. Reflectiremos, igualmente, acerca do posicionamento da produção e da gestão cultural no contexto do capitalismo neoliberal, cruzando reptos – provenientes tanto da teoria como da prática – a favor da repolitização da disciplina.

Palavras-chave: artes performativas; produção e gestão cultural; modelos de trabalho

AN ARTIST, A PRODUCER
AND A POLITICIAN
WALK INTO A BAR:
WORK MODELS IN THE
PERFORMING ARTS?

Building on the author's concrete work experience in the field of cultural management and production, and on the analysis of a set of in-depth interviews to theatre and dance producers, the article questions the *status quo* of the relationship between artists and producers in the field of the performing arts. It discusses the need to make the support mechanisms of artistic creation visible, and argues for the need to experiment new models of work in the performing arts which take in consideration a "collaboration" ethos, and are inscribed in a territory of ethics and solidarity. It advocates for the need to rescue production and cultural management roles from the technocratic drive and upholds the urgency of interrogating the prevalence of hierarchical work practices in the arts. Finally, it considers the possibility of making a practical and conceptual turn which would free cultural management from its bureaucratic trap and re-politicize the field.

Keywords: performing arts; arts management; producers; work models

UN ARTISTE,
UN PRODUCTEUR
ET UN POLITICIEN
ENTRENT DANS UN BAR :
MODES ET MODÈLES
DE TRAVAIL DANS LES ARTS
DU SPECTACLE

À partir de l'expérience de travail concrète de l'auteur dans le domaine de la production et de la gestion culturelles et de l'analyse d'un large éventail d'entretiens avec des producteurs et des productrices actifs dans le domaine du théâtre et de la danse, l'article propose une révision des relations entre la création artistique et la production dans le domaine des arts du spectacle. Il aborde la nécessité de rendre visibles les mécanismes de soutien à la création artistique; la nécessité d'inscrire les processus de production dans le domaine de l'éthique et de la solidarité; la nécessité d'une production émancipée ayant une autonomie intellectuelle et procédurale; la nécessité de sauver les métiers de la production et de la gestion culturelles par rapport aux déterminations de la sphère administrative, à tendance technocratique; et, de façon assumée, l'urgence d'une remise en cause radicale des formes de travail dans les arts du spectacle, notamment quant à la prévalence de modèles de travail trop hiérarchisés. Nous réfléchirons également au positionnement de la production et de la gestion culturelles dans le contexte du capitalisme néo-libéral, en croisant les défis – provenant aussi bien de la théorie que de la pratique – en faveur de la repolitisation de la discipline.

Mots clés: arts du spectacle; production et gestion culturelle; modèles de travail

1. Introdução

Este artigo propõe-se apresentar um projecto de investigação dedicado à análise da intersecção entre criação artística e produção cultural, assumindo como ponto de partida a prática profissional consolidada da autora no meio, na convicção de que esse ponto de partida: (1) confere uma ancoragem à realidade e à actualidade do tema no contexto das artes performativas em Portugal e, (2) justifica uma opção metodológica fundamental, que se traduz na escuta aprofundada dos produtores e gestores culturais, cujas perspectivas estão muitas vezes ausentes das investigações realizadas sobre este tema, e cujo papel no ecossistema criativo está em acelerada transformação, da qual convém dar conta.

Assume-se, igualmente, a vontade de alimentar o vaivém virtuoso entre teoria e prática, colocando no centro das nossas intenções a produção de conhecimento criticamente pertinente para os agentes culturais activos no terreno a que o artigo se reporta. Longe de reverenciar uma abordagem pragmática dos temas em discussão, o que se invoca é a possibilidade de sobre eles reflectir num contexto de maior hibridiz disciplinaar, conforme, aliás, ao próprio lugar difuso que a gestão cultural ocupa actualmente.

O que se propõe de seguida, portanto, pode ser interpretado como um excerto da perseguição sistemática das frustrações que a autora acumulou ao longo de quase vinte anos de trabalho: frustrações com as contradições na aplicação prática do conceito de “colaboração”, para lá da sua utilização retórica; frustração com as relações verticalizadas, com a contradição entre um discurso artístico politicamente comprometido, “progressista”, e práticas internas de trabalho que não ofereciam resistência aos abusos do capitalismo nem procuravam distanciar-se dos modelos organizativos da esfera empresarial. Foi a circunstância de, repetidamente, ter experimentado o desencontro entre as possibilidades de transformação, no desempenho da função de gestão cultural e o pré-condicionamento dos modelos de funcionamento e esquemas de poder dos projectos e organizações culturais, que motivou a necessidade de compreender melhor o que significa e para que serve a crescente presença de gestores e produtores culturais trabalhando a par dos criadores e que conduziu ao projecto de investigação actual¹.

Dirijo o meu olhar para o que se passa *dentro* das estruturas de criação e dou particular atenção à experiência e às perspectivas de produtores e gestores culturais, uma vez que é escasso o conhecimento sobre os modelos organizativos dos projectos independentes de artes performativas em Portugal, e são ainda mais raros estudos que problematizem as questões do trabalho artístico *a partir da perspectiva dos produtores e gestores culturais*. O facto de sabermos pouco acerca de como se têm estabelecido e transformado as relações entre artistas e produtores/gestores no contexto de projectos independentes de teatro e dança configura uma situação eventualmente análoga à que existia em Portugal antes do contributo de Jürgens (2016) para o conhecimento do panorama alternativo das artes visuais e leva-nos a questionar a relativa invisibilidade a que são sujeitas várias esferas de análise que nos interessam. Desde logo,

¹ Investigação no âmbito do doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos Teatrais e Performativos, na Universidade de Coimbra, sob orientação de Fernando Matos Oliveira/FLUC e co-orientação de Cláudia Madeira/FSCH-NOVA acerca da nova ecologia de produção e gestão nas artes performativas. Projecto financiado pela FCT SFRH/BD/136458/2018.

interessam-nos a experiência e as perspectivas de produtores e gestores culturais, intermediários dotados de qualificações específicas para agir no sector cujo impacto junto das organizações artísticas está por aferir, provavelmente fruto da sua inscrição tardia no tecido teatral português (Gomes e Martinho, 2009 e Vasques, 1999). Se a sociologia já reconheceu abundantemente o papel crucial que se deve atribuir a estes “agentes de intermediação” (Ferreira, 2009 e Chiappello, 1998 são dois exemplos substanciais), a verdade é que rareiam os casos de articulação crítica desses estudos com a realidade concreta das artes performativas em Portugal, e faltam análises aprofundadas sobre as profissões de suporte à actividade artística, especialmente produtores e gestores. Como confirma Borges (2014), predominam estudos que incidem sobre estruturas estabelecidas, em detrimento de projectos experimentais e modos de funcionamento variados, bem como sobre determinadas funções: programadores (Madeira, 2002 e Lopes, 2010), mediadores (Martinho, 2013 e, já referido, Ferreira, 2009), curadores, actores e encenadores (Borges, 2008; Borges e Costa, 2012; Especial, 2012). Em publicação recente, *Brilhante é absolutamente certa* na identificação da urgência de um debate em torno da dimensão específica da produção, propondo que comece “(...) a desbravar-se o tópico dos modos de ligação entre criar e produzir com a finalidade de fazer o reconhecimento da diversidade das práticas e das maneiras de entender em que consiste a produção, qual o seu lugar na actividade artística, quais os seus contornos no actual contexto do teatro em Portugal e não só” (Brilhante, 2018:6). Mais à frente, diagnostica mesmo a contradição evidente de, por um lado, “a produção continua[r] de alguma maneira invisível” mas ter, “(...) nas estruturas dos teatros, um papel e uma responsabilidade cada vez maior” (ibidem: 25). Assim, perante a insuficiência de trabalho científico consolidado sobre esta matéria, entendi ser relevante analisar os discursos produzidos pelos próprios produtores e gestores, e cruzá-los com literatura que, em Portugal e no estrangeiro, se lhe vai dedicando, oriunda tanto da academia como de publicações profissionais especializadas.

2. Configuração metodológica

A presente investigação assumiu, portanto, o desígnio de perspectivar a anatomia da relação entre criação e produção a partir do olhar de produtores e gestores activos no terreno, um olhar que não estava, como ficou explícito, devidamente documentado. É a partir da constatação dessa lacuna, e da consideração das suas implicações tanto para a compreensão do tema como para a construção da memória histórica das artes performativas em Portugal, que se decide criar, no contexto desta investigação, um amplo espaço de escuta dos produtores e gestores culturais. Opta-se, por isso, por privilegiar uma inquirição profunda no terreno, através da realização de entrevistas individuais, de forma a conhecer e registar as descrições que os próprios agentes fazem do seu campo e reconhecer o contributo que os seus relatos aportam a um conhecimento ainda incipiente dos modos de trabalho e motivações destes profissionais.

Esta opção justifica-se, igualmente, pelo interesse em aprofundar o conceito de reflexividade individual e a respectiva aplicabilidade, na medida em que o projecto de investigação tem origem, como já foi referido, num conjunto de inquietações reveladas ao longo de um percurso profissional, e que me levaram a questionar muito do conhecimento e práticas tácitas em que o mesmo assentou. Em consequência disso, interessou-me utilizar o conceito da reflexividade como forma de colocar em diálogo a minha experiência profissional e a prática

científica a que agora me dedico, e o mesmo é válido para os entrevistados que, referindo-se às lacunas de investigação na sua área de trabalho, se mostraram particularmente disponíveis para entrevistas longas, e mencionaram a importância de terem mais momentos de reflexão aprofundada sobre o que fazem e como fazem.

Entre Julho de 2018 e Outubro de 2019 foram realizadas, transcritas e analisadas vinte e seis entrevistas individuais, feitas a partir de um guião semi-estruturado, e com uma duração média de uma hora e meia. Os entrevistados são profissionais activos na produção e gestão cultural, com percursos bastante diversificados. Do total de entrevistados, cinco são homens e vinte e um mulheres, seis trabalham actualmente a partir da cidade do Porto, dezasseis a partir de Lisboa e seis a partir de outros pontos no território. Nove deles trabalham em organizações culturais no sector público, dezassete em estruturas privadas/independentes, todos trabalham predominantemente em teatro e dança, tendo um ou outro uma actividade mais abrangente do ponto de vista da disciplina artística a que se dedicam. Correspondem, igualmente, a produtores e gestores com tipos de inscrição profissional diversas: uns são produtores independentes, outros produtores com um histórico longo numa companhia, outros ainda reivindicam identidades mais híbridas entre o artista e o produtor. Esta diversidade de perfis de entrevistados pretendia que a análise da relação e das transformações que têm vindo a produzir-se entre as esferas na criação e da produção não ficasse refém da visão de um grupo particular de profissionais, mas pudesse antes ser alimentada por um conjunto heterogéneo de contributos, fruto de um corte longitudinal do universo específico da profissão.

Os resultados desta inquirição ampla não podem ser cabalmente tratados neste artigo, dadas as limitações inerentes, pelo que propomos concentrar-nos num conjunto limitado de ângulos de análise, que a seguir se identificam.

3. Produção e gestão cultural: algo está podre no reino da Dinamarca

Os sinais estão um pouco por todo o lado: no burburinho entre conferências e encontros, em manifestos e movimentos em busca de formas alternativas de criação, organização e produção, em movimentos de artistas a instalarem-se, de forma assumida, fora da esfera institucional. Pude comprová-lo na minha prática profissional e, durante mais de um ano, em entrevistas aprofundadas a produtores e gestores. Não se trata apenas de um incómodo, ou de uma preocupação com a sustentabilidade da sua prática, mas de uma inquietação mais profunda, que parece dar conta de uma confusão entre os meios e os fins, entre a necessidade e o propósito.

A este estado de coisas alude também Hesters (2019) investigadora que publicou recentemente um importantíssimo diagnóstico da relação entre artistas e organizações de apoio, quando aponta uma das fissuras que pode justificar o crescente desconforto por parte de alguns produtores e gestores culturais, por um lado, e uma nota de azedume que se vai instalando no olhar dos artistas sobre estes profissionais, por outro.

Há algo de profundamente errado quando um sector profissional (...) funciona de uma forma em que precisamente os seus agentes mais centrais não são capazes de viver da sua prática profissional. Quando, ao final de cada mês, artistas bem sucedidos e reconhecidos ainda estão muito próximos do nível de pobreza, isso tem de ser um sinal importante de que todo

o sistema de trabalho, colaboração, remuneração e protecção social está a precisar de ser revisto. (2019:42)

O trabalho de Hesters é, no meu entender, particularmente importante, precisamente na medida em que coloca as dificuldades contemporâneas sentidas por artistas e outros agentes não apenas em diálogo com os sistemas públicos de valorização e apoio das artes, ou seja, com as suas condições materiais de realização, mas com um conjunto mais alargado de questões referentes à forma como esses artistas e agentes se organizam para trabalhar. É justamente neste ponto que esta investigação – e o trabalho de campo que pressupôs – incidem.

Tentando superar o pragmatismo hegemónico, os artistas e os que com eles trabalham parecem (ter de) investir toda a sua energia no contínuo combate ao subfinanciamento da actividade artística, na denúncia das situações de precariedade em que o sector largamente assenta, no questionamento dos modelos de apoio público à criação e difusão, entre outros aspectos de ordem *operacional*. A estes debates, decisivos, queremos juntar o questionamento dos próprios modelos de criação, organização e trabalho dos artistas, os seus pressupostos e a natureza das relações entre pares que se têm vindo a estabelecer. Tal significa que consideramos urgente atender às condições do trabalho criativo em Portugal, mas também que, ao invés de analisarmos o comportamento das estruturas e dos artistas face às mudanças do sistema artístico institucional (nas suas dimensões laborais, legais, económicas), queremos olhar profundamente para o que se passa *dentro* das estruturas de criação. Na esteira dos contributos mais recentes sobre a natureza e o contexto económico-social do trabalho artístico, designadamente todos aqueles (Quintela, 2017; McRobbie, 2016; Menger, 2005, entre outros) que descreveram as especificidades do trabalho cultural e criativo, os seus modelos, modos e condições de trabalho e possibilitaram a iluminação dos seus paradoxos (precariedade e atomização, baixas remunerações, instrumentalização do desejo de realização individual e da mobilização identitária, o trabalho criativo como modelo de novos modos de trabalho no capitalismo tardio, entre outros aspectos), interessa-nos adicionar uma camada de exploração – compreender o papel da produção e da gestão cultural: o lugar da profissão, os seus protagonistas, o seu contributo específico nos projectos artísticos e as relações que estabelecem com os artistas.

Para dar conta desse desígnio, irei tentar relacionar, brevemente, três ângulos de análise: (4) as relações entre artistas e produtores; (5) os problemas de identidade que as profissões de produção e gestão enfrentam; e (6) a deriva tecnocrática.

4. Artistas e produtores: anatomia de uma relação

Atentemos, em primeiro lugar, às relações entre artistas e produtores. Nas entrevistas que realizei, uma larga maioria dos inquiridos refere a necessidade de questionar as formas de trabalho e critica a prevalência de modelos de trabalho hierarquizados, característica que tem aliás vindo a ser cada vez mais referida por diversos agentes culturais. O conhecido encenador e pensador argentino Guillermo Heras diz-nos que:

Existe um condicionamento ideológico dominante que circunscreve as tarefas do mundo do espectáculo a uma drástica divisão, de tal forma que se continua a insistir em separar a parte artística da parte produtiva. (Heras, 2012:26)

Francesca Horsley, uma experiente produtora britânica, refere que “...os artistas estão muitas vezes indisponíveis ou incapazes de abrir mão do controlo, deixando muitos produtores sub-utilizados” (Horsley, 2009:2). Em “The Art of Producing” (Horsley, 2009) encontramos uma espécie de testemunho-confissão no olhar retrospectivo de uma directora artística, Susan Jordan:

Antigamente, quando contratava produtores, mantinha o controlo directo (...) Controlava o dinheiro, todas as decisões, os calendários de ensaios. Nunca clarifiquei os papéis: basicamente tudo o que realmente queria era alguém que trabalhasse o marketing e as coisas práticas. Mas reconheço agora que o papel de produtor é tão maior que isso. Um produtor tem de ser empoderado e, se não o é, na prática transforma-se em “pau para toda a obra” – faz isto, faz aquilo, faz qualquer coisa. (Jordan, S. cit. por Horsley, 2009: 2)

As múltiplas vozes diferentes oriundas do campo da produção, que inquiri em Portugal, fazem relatos idênticos, como é verificável por alguns excertos que aqui, sob anonimato, se citam:

Entrevistado A

Sinto que se perdeu uma relação de respeito entre criadores e produtores, de perceber o papel do produtor e de como ele é importante também no momento da criação, para passar a ser, mais recentemente, um papel que é cada vez mais instrumentalizado. Há estruturas dirigidas por artistas em que o produtor é uma espécie de criado...

Entrevistado B

Todas as direcções artísticas com quem trabalhei acabam em determinados momentos por me fazer sentir que estou a ameaçar o seu poder. É por isso estou sempre a recuar, a dosear... se não a coisa explode.

Entrevistado C

Em muitas estruturas, os produtores dever-se-iam chamar assistentes, porque é o que fazem realmente. Basicamente são o pau para toda a obra. A minha experiência foi sempre hierárquica. Vais fazer o que te vão pedir para fazer, vais buscar os figurinos ou vais tratar dos *per diems*. Isso para mim já não é o suficiente. Gosto de trabalhar num contexto em que se use a primeira pessoa do plural.

Estes testemunhos remetem-nos, efectivamente, para uma relação mais complexa e assimétrica do que a retórica da colaboração entre artistas e produtores deixaria antever e dizem-nos que, mesmo num contexto de grande diversidade de inscrições profissionais, há elementos que são recorrentes, entre eles, a excessiva configuração hierárquica, a que não serão alheios os estereótipos que se manifestam nas divisões tradicionais entre criativos e gestores. Muitos autores (designadamente, Bilton & Leary, 2002) afirmam que é a persistência do “mito do artista enquanto génio”, bem como a manutenção de uma visão maniqueísta arte *vs.* dinheiro, que alimenta a separação entre as funções criativas e de produção e gestão e parece ter repercussões na forma como olhamos os artistas e gestores. Efectivamente, muitos produtores e gestores lamentam serem recorrentemente associados exclusiva e erroneamente à dimensão financeira.

Entrevistado D:

Custa-me imenso quando me definem como a pessoa que trata dos orçamentos e da parte financeira, fico mesmo triste, pois continua a ser um estereótipo muito pobre, altamente reductor, porque, por vezes, só chegamos aos números no final. Primeiro temos de perceber o projecto, perceber do que necessita, como é que vamos fazer, há tanta coisa antes do orçamento. É comum e eu fico incomodada, às vezes mesmo irritada, quando associam as minhas tarefas apenas ao lado administrativo e à gestão financeira. (...) É muito injusta essa colagem.

Também a literatura especializada já se deu conta deste estreitamento de vistas. Kuesters (2010, citado por Kay, 2014:43), por exemplo, contesta claramente esta percepção dos gestores culturais como simples “cuidadores financeiros a trabalhar na área das artes, competentes mas não envolvidos do ponto de vista artístico”, argumentando que esta visão “dá origem a uma noção muito vaga do que é que esses profissionais efectivamente fazem e falha a compreensão das suas funções e das suas práticas”.

Esta visão binária, simplista e, nalguns casos, com conotações negativas é discernível, segundo Kay, em praticamente toda a literatura especializada sobre gestão cultural, estudos de teatro e performance e não foi sequer superada pelas experiências colaborativas, como por exemplo o devising, continuando a componente de gestão a surgir como um elemento “necessário”, quase exterior ao projecto, conclui Kay após uma longa investigação acerca do papel da gestão cultural em micro-estruturas teatrais (Kay, 2014).

5. Crise de identidade, ainda?

Para continuar a explorar criticamente o papel actual dos produtores e gestores culturais é útil que não negligenciemos as questões de nomenclatura e de reconhecimento da profissão no ecossistema das artes. A primeira etapa deste processo consiste em confirmar, a partir da análise das entrevistas realizadas no terreno, que subsistem os problemas de definição e reconhecimento por parte destes profissionais, e que encontram eco na literatura especializada.

Independentemente das geografias e do calendário específico de introdução destas profissões no léxico das artes, as dificuldades em explicar (e, porventura, justificar) a sua profissão são assumidas por quase todos os entrevistados:

Entrevistado E

Sou gestora cultural, é isso que os meus filhos escrevem naquelas fichas onde aparece “profissão da mãe”. Às vezes não é fácil explicar-lhes o que é que isto quer dizer.

Entrevistado F

Ainda ontem tive de preencher uns formulários e tive de escrever a minha profissão, fico sempre muito encavacada porque nunca sei muito bem o que responder.

... e são também facilmente identificáveis em relatos de outros países:

Em todo aquele tempo, nunca consegui chegar a uma resposta satisfatória – ou, pelo menos, coerente – para a pergunta “então o que é que tu fazes, mesmo?”

(Kay, 2014: 8)

A forma como os profissionais lidam com estas dificuldades chega mesmo a ser tangencialmente auto-depreciativa, como este excerto ilustra:

O contínuo mistério da minha vida profissional é por que é que ninguém me toca no ombro e me diz para sentar. “Ouve lá, pá, tu estás só a inventar à medida que prossegues, não estás?”, ao que serei obrigado a responder, “Ups, desculpa, sim”.

(David Jubb, citado por Tyndall, 2014: 31)

Uma primeira linha de análise destes testemunhos conduz-nos a relacioná-la com o carácter recente da profissão, mas já se torna difícil remeter a persistência destas dificuldades para um contexto de “novidade”. Praticamente chegados à terceira década do século XXI, há que ter em conta que já não estamos numa situação de novidade, mas de uma espécie de normalização (para a qual contribuirá a existência de uma relativamente ampla oferta de formação graduada e pós-graduada em produção e gestão, por exemplo), e que estes profissionais estão efectivamente a operar em todo o espectro do sector cultural e criativo, atribuindo-lhes Ferreira, por exemplo, “uma notoriedade inusitada na esfera cultural” e “um papel decisivo” (2002:1). Voltamos, portanto, ao paradoxo que Brillhante sublinha: estas profissões têm cada vez mais responsabilidade mas continuam, de alguma maneira, invisíveis. (2018:25) Mas, se concordamos com o sublinhar deste paradoxo, já não podemos concordar totalmente com Ferreira quando afirma que “[se atribui] a estes agentes um papel cada vez mais autónomo na estruturação da esfera cultural”. Parece-nos que a afirmação é certa, se englobarmos, como faz o autor, todas as profissões que ele integra no domínio da “intermediação cultural” (aí incluindo programadores, directores artísticos, curadores), mas menos fiel à realidade se nos concentrarmos no que nos dizem acerca do seu papel e da sua autonomia, especificamente, os produtores e gestores.

Entrevistado G

Acho que há cada vez menos pessoas a quererem ser produtores, porque já se aperceberam do que a profissão comporta, já não estão disponíveis. Parece ser sempre benéfico para a hierarquia que o produtor tenha uma posição subalterna.

Entrevistado H

A posição do produtor é das mais precárias no sistema.

Entrevistado I

Há uma expectativa de que a produção cumpra determinadas funções e que se cinja a elas; há quase um medo de que a tua posição como artista brilhe menos na presença de alguém que te apoia, há um medo de perder um determinado lugar que é exclusivo da criação.

Parece-nos que existe uma diferença significativa entre assinalar, do ponto de vista sociológico, a evolução de um determinado conjunto de agentes intermediários, e efectivamente atentar às condições de exercício da sua profissão. Ou, como pergunta Brillhante, “... como reconhecemos o discurso de quem faz acontecer o espectáculo?” (2018:7).

Uma outra variante analítica passa por reconhecer as mudanças que a própria nomenclatura foi sofrendo, nem todas com eco na língua portuguesa/ em Portugal. Nas últimas décadas, o campo da produção e gestão cultural tornou-se progressivamente mais amplo e mais complexo, e isso foi tendo repercussões nas designações utilizadas. Não fazendo aqui uma

genealogia aturada, pode dizer-se, sumariamente, que a figura do “arts administrator”, se transformou em “arts manager” que deu lugar ao “cultural manager”, tendo mesmo surgido entretanto outras derivações como “creative producer”. Para além disto, convém ter em conta os casos em que já são visíveis os sinais de hibridização (por exemplo, a migração do conceito de curadoria para o campo das artes performativas, a que aludem Malzacher, 2017 e Goldberg, 2016) ou os casos, sobretudo no sector público, em que a designação do cargo (“director/a executivo/a”, “administrador/a”) se impõe à da profissão, tornando mais difícil a identificação destes profissionais e o seu próprio reconhecimento e relacionamento com pares.

É ainda possível associar estas dificuldades de designação, definição, delimitação e de auto-reconhecimento à própria natureza multidisciplinar do campo. DiMaggio (1987, citado por Kay, 2014) refere-se a esta área como não uma ocupação, mas uma família de ocupações e Chong (2002, citado por Brkic, 2009:271) diz que a base de conhecimentos do campo está ainda por esclarecer, “escondida debaixo do véu da multidisciplinidade”. Há quem vá ainda mais longe e fale num duplo problema de legitimidade: os gestores culturais são olhados com desconfiança pelo mundo das artes, e ao mesmo tempo não são levados a sério pelo mundo da gestão.

Mas a perspectiva que mais me interessa é a que relaciona dois aspectos já referidos neste artigo: o da invisibilidade e o da reflexibilidade.

Muitos destes profissionais alegam preferir os bastidores, o que é consistente com o espectro das suas funções e até com a sua declarada relação pessoal com a arte. Mas é importante perguntar se essa alegada “preferência” pela invisibilidade é realmente desejada, e em que medida é que não se dá um efeito de retro-alimentação, em que as dificuldades de definição e de auto-reconhecimento reforçam a “invisibilidade” destes profissionais e vice-versa.

Aprofundando esta questão, interessa-me igualmente equacionar até que ponto é que estas dificuldades em se reconhecer estão relacionadas com um défice de reflexibilidade individual por parte destes profissionais. Se Kay (2014: 9) nos diz que “os gestores culturais falam muito *no* seu trabalho, mas não *sobre* o seu trabalho”, há mesmo quem sugira uma espécie de “amnésia de classe” para classificar uma situação em que “[os produtores e gestores culturais] raramente registam as suas experiências ou analisam as suas práticas de trabalho” (Hutschins et al., 2007: 40).

Neste ponto é útil convocar as perguntas de uma socióloga que, fora do campo cultural, estudou a reflexibilidade: “como é que as pessoas fazem sentido de si mesmas no mundo? Que papel desempenha a reflexibilidade na explicação das práticas? Qual a relação entre reflexibilidade e capacidade agencial?” (Caetano, 2016: 2)

Tendo em conta os resultados da inquirição realizada, é seguro dizer que, no mínimo, as práticas de interrogação e reflexão acerca da sua prática profissional são assumidas como insuficientes pela generalidade dos entrevistados, e é possível colocar a hipótese de que os problemas de identidade e reconhecimento a que aludem, bem como a situação de “invisibilidade” em que situam a sua prática, voluntária ou involuntariamente, estejam de alguma forma relacionados com este défice de reflexibilidade.

Se a isto juntarmos a dimensão pragmática, que é a que habitualmente legitima publicamente estas profissões, chegamos ao último ângulo de análise proposto neste artigo, que se concentra num elemento francamente definidor da evolução das profissões de produção e gestão cultural: aquilo que desigmo por deriva tecnocrática.

6. Deriva tecnocrática

Situemos devidamente esta reflexão: a dimensão administrativa destas profissões terá existido sempre e será mesmo constitutiva da própria profissão de “gestão cultural”. Efectivamente, compreender as origens da gestão cultural implica considerar a origem do Estado moderno e o aparato administrativo que o mesmo implicou, rumo a um regime político comandado pela lei e independente dos desejos do monarca. Não se poderá ampliar aqui uma revisão dos contributos que a história e filosofia política fizeram para o nosso entendimento da modernidade, enquanto processo de racionalização do mundo, mas é, no mínimo, útil recordar a descrição que Weber faz da burocracia como realidade iniludível da modernidade para melhor situarmos a questão que queremos abordar neste segmento. Não se trata de, inocentemente, ignorar que a gestão de campos específicos da vida social é um processo indissociável da própria ideia de modernidade, nem de esquecer a matriz racionalista de qualquer campo da gestão. E entende-se, naturalmente, que convocar as transformações políticas e sociais da modernidade não é suficiente para definir o sentido da gestão cultural no nosso tempo, mas será porventura importante relembrar Adorno, que, ao teorizar sobre o destino da cultura nas sociedades ocidentais, lançou e organizou um olhar pessimista que – apesar das profundas transformações ocorridas desde então – conserva a sua pertinência e tem os seus seguidores.

Com efeito, Adorno escreveu abundantemente acerca da relação entre cultura e administração. Se recordarmos o contexto histórico em que escreveu, recordaremos que o seu entendimento era o de que a cultura era a dimensão “mais elevada e pura” da actividade humana, de tal modo que não devia ser alterada por nenhuma consideração táctica ou técnica. A administração é, em Adorno, concebida como utilitária e subordinada, do domínio do instrumental. A administração não é autónoma, como em teoria é a cultura: depende dos fins que lhe são impostos. Este entendimento pareceria justificar a persistência da polarização que subsiste, como vimos, entre as esferas da criação e da produção, com a devida actualização do vocabulário que lhe dá corpo. Porém, os paradoxos e as contradições que ele mesmo, e outros depois dele, reconhecem na dialéctica cultura-administração, impedem uma visão tão linear de uma subordinada à outra. Até porque, ainda segundo Adorno: “... prejudicamos a cultura se a planeamos e administramos; mas se a abandonarmos a si mesma, fica ameaçada a possibilidade dos efeitos e da própria existência da cultura” (Adorno, 1971:70, citado por Bolán e Bonilla, 2012:9). Ou seja, ao olhar para a relação da cultura com a administração, Adorno observa como evidente a sua inseparabilidade. Argumenta que, pese embora a sua aparente oposição, a sua relação é indissolúvel, pelo que devem ser pensadas em conjunto, inclusivamente para se poder pensar uma política cultural. “Quem fala de cultura fala também de administração, quer queira quer não”, diz Adorno em 1971 (Bolán e Bonilla, 2012:7). Serão as “amigas inseparáveis” a que se refere Brillhante (2018: 8).

Mas, na actualidade, a galopante espiral administrativa a que as profissões da produção e da gestão cultural têm sido sujeitas pode pôr em causa essa “amizade”, para utilizar a metáfora de Brillhante. O aumento da carga burocrática na área da cultura é indissociável da tendência de aumento do escrutínio público, e das exigências – bem-vindas – de transparência e prestação de contas a que temos assistido. A própria sofisticação dos sistemas de “controle” das democracias actuais gera, numa espiral aparentemente imparável, mais e mais “checkpoints”. Mas se esta realidade é iniludível, e em certa medida não é senão mais uma expressão dessa

dicotomia, velha como o mundo, cultura *vs.* administração, é importante perceber como nos posicionamos face a ela, e, sobretudo, se estamos atentos aos sinais da sua distorção. É que os excessos de subordinação das actividades de produção e de gestão à burocracia correm o risco de transformar uma relação (entre criação e produção) tensa, mas virtuosa, e transformá-la numa relação de sujeição em que, paradoxalmente, aquilo que é submetido (a administração, sem autonomia nem valor próprio) tem poder sobre aquilo que submete (a arte). Neste ponto, a generalidade dos entrevistados revela um enorme desconforto, como cabalmente ilustra a citação que se segue:

Entrevistado J:

Sinto que estamos cada vez mais longe do momento da criação. Às tantas o produtor é uma máquina que trabalha à frente de um computador que se esquece que aquilo que está a fazer é produzir um objecto artístico.

Apesar, portanto, do longo historial desta dicotomia e respectivas tensões, defendo que existem, hoje, sinais suficientes para reconsiderarmos com urgência o papel dos gestores e dos produtores culturais, de forma a conseguirmos evitar a sua redução absoluta à dimensão utilitária.

7. Conclusão, ou um novo começo para a gestão cultural

Construídas a partir dos modelos vigentes nas práticas de gestão do mundo empresarial, contagiadas pelo entusiasmo gerado pela agenda das indústrias criativas e pelo deslumbramento político com o empreendedorismo, e fortemente condicionadas pelo aumento exponencial do escrutínio público e da exigência de prestação de contas, a produção e a gestão cultural começaram por afirmar-se sobretudo no campo técnico: compreendiam o domínio de ferramentas de marketing, um conhecimento da legislação aplicável ao sector, exigiam familiaridade com os princípios básicos da gestão de recursos humanos e da gestão financeira e, claro está, uma sensibilidade e predisposição para acompanhar os processos artísticos.

No entanto, tendo em conta as diversas tensões e transformações a que fomos aludindo anteriormente, é hoje evidente que se trata de um campo que tem de reinventar-se.

Por um lado, parece ser importante reconhecer que o papel dos produtores e gestores culturais está longe de estar circunscrito quer à esfera administrativa quer à financeira. Na verdade, as entrevistas no terreno e os estudos que existem e que fomos referindo, indicam claramente que os produtores e gestores culturais operam uma alternância constante e muito subtil entre as orientações artísticas e financeiras, ao ponto de as conseguirem fundir em termos do que é a sua função e prática quotidiana. Apesar de não estar ainda concluída, a minha pesquisa aponta no mesmo sentido e permite-me avançar três conclusões preliminares:

- (a) o elemento artístico é claramente o elemento que os produtores e gestores culturais entrevistados apontam como definidor da sua profissão e aquele que determinou a escolha deste campo profissional;

- (b) muitos dos entrevistados expressam vontade de superar a tradicional divisão entre criação e produção, traduzida num maior questionamento da amplitude e especificidade do seu papel;

E ainda,

- (c) a turbulência nas designações e nas fronteiras entre as profissões (artista, produtor, gestor, curador, programador, etc...) é vista por muitos como um elemento positivo, que pode contribuir para uma reconfiguração destas profissões e para modelos de organização menos segmentados.

Por outro lado, se é verdade que estas tensões e equívocos entre as duas dimensões – criação e produção – não são, de todo, novas, não deixa de ser significativa a sua amplitude e, sobretudo, a persistência de visões e de práticas tão marcadamente polarizadas e hierarquizadas, precisamente num século que tem anunciado várias transformações sob o desígnio da colaboração. É aliás, urgente sinalizar uma ramificação importante desta pesquisa e que merece investigação: a expansão das práticas ditas colaborativas ou participativas (Borges, 2016; Bishop, 2012) a que assistimos estará, alegadamente, a modificar as formas de mobilização, trabalho em rede e territorialização das estruturas artísticas e culturais e, nessa medida, a afectar os modelos de produção (segundo Borges, 2016), mas permanece por evidenciar a influência que estas experiências possam estar a ter na própria organização interna dessas estruturas e, especificamente, na forma como os diferentes agentes do campo da criação e da produção se relacionam para dar resposta a esse tipo de desafios.

Todos estes sinais, tendências e tensões levam-me a sugerir esta necessidade de repensar a gestão cultural, ou, dito de outra forma, repensar a forma como criação, gestão e política se articulam.

A gestão cultural tem de afirmar-se não apenas como um conjunto de competências orientadas para a acção e para a resolução de problemas, mas também como prática intelectual e, seguramente, como campo de pesquisa e experimentação. A urgência de estabelecer profissionalmente esta área emergente pode ter justificado uma perspectiva excessivamente orientada para os resultados, na ânsia de provar o seu valor na esfera artística, mas chegou o momento de corrigir este desequilíbrio. Uma vez que os processos de criação artística e de produção não são neutros, não podem ser reduzidos à sua dimensão técnica.

Talvez o eco mais justo desta problemática na pesquisa em curso seja, justamente, o de procurar formas de fazer evoluir uma relação complexa, entre criação e produção, no sentido de contrariar a sua formulação binária e obrigar todos os agentes envolvidos na equação a uma vigilância crítica permanente.

Referências bibliográficas

- BILTON, C. & LEARY, R. (2002) – What can managers do for creativity? Brokering creativity in the creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 49-64.
- BISHOP, Claire (2012) – *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

- BRILHANTE, Maria João and MARTINS, Levi (eds.) (2018) – *Criar e produzir*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro e Companhia Mascarenhas-Martins.
- BOLÁN, Eduardo e BONILLA, Delia ((2012) – *La gestión cultural y las políticas culturales*, Universidade de Chile, Diplomado Virtual.
- BORGES, Vera (2008) – *Teatro, Prazer e Risco. Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*. Lisboa: Roma Editora.
- ____ et al. (2014) – *Trabalhar n(os) grupos de teatro: das potencialidades e desafios de uma investigação nas artes*. In *Análise Social*, 213, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- ____ (2016) – Collaborative art: Rethinking the Portuguese theatre, in *Redefining art worlds in the late modernity*, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- BORGES, Vera e COSTA, Pedro (2012) – *Criatividade e Instituições. Novos Desafios à Vida dos Artistas e dos Profissionais da Cultura*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- BRKIC, A. (2009) – Teaching arts management: Where did we lose the core ideas? *Journal of Arts Management, Law and Society*, 38(4), 270-280.
- CAETANO, Ana (2016) – *Pensar na vida: Biografias e Reflexibilidade Individual*, Editora Mundos Sociais, CIES, ISCTE-IUL, Lisboa.
- CHIAPELLO, Eve (1998) – *Artistes versus managers: le management culturel face à la critique artiste*. Paris: Métailié.
- ESPECIAL, Ana Luísa (2012) – *Os curadores em exposição: um grupo profissional no mundo da arte contemporânea* (Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE-IUL).
- FERREIRA, Claudino (2002) – *Intermediação Cultural e Grandes Eventos*. Oficina do Centro de Estudos Sociais n.º 167, Coimbra.
- ____ (2009) – *Intermediários culturais e cidade*, in Carlos Fortuna e Rogério Proença Leite (org.), *Plural de cidade: novos léxicos urbanos*. Coimbra: Almedina.
- GOMES, Rui Telmo, & MARTINHO, Teresa (2009) – *Trabalho e Qualificação nas Actividades Culturais: Um Panorama em Vários Domínios*. Lisboa, OAC.
- GOLDBERG, Rose-Lee (2016) – *Curating in In Terms of Performance*, accessible online at www.intermsperformance.site
- HERAS, Guillermo (2012) – *Pensar la gestión de artes escénicas. Escritos de un gestor*. Caseros: RGC Libros.
- HESTERS, Delphine (2019) – *D.I.T(Do It Together) – The position of the artist in today's art world*, Flanders Arts Institute, Brussels.
- HORSLEY, Francesca (2009) – The art of producing, in *DANZ Aotearoa New Zealand, DANZ Magazine*, accessible online at <https://danz.org.nz>
- HUTCHINS, M. & Kay, S. & Perinpanayagam, A. (2007) – *Passion and performance: managers and producers in theatre and dance*. Brighton: All Ways Learning.
- JÜRGENS, Sandra Vieira (2016) – *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa, Sistema Solar.
- KAY, Susan (2014) – *Organising, sensemaking, devising: Understanding what cultural managers do in micro-scale theatre organisations*, unpublished Doctoral Thesis, University of Exeter.

- LOPES, Eliana (2010) – *Programação cultural enquanto exercício de poder* (Dissertação de doutoramento. Lisboa: FCSH-UNL)
- MADEIRA, Cláudia (2002) – *Novos notáveis. Os programadores culturais*. Oeiras: Celta Editora.
- MARTINHO, Teresa (2013) – *Mediadores culturais em Portugal: perfis e trajetórias de um novo grupo ocupacional*. in *Análise Social*, 207, xlviii (2.º), Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- MALZACHER, F. e WARSZA, J. (2017) – *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin: House on Fire.
- MCROBBIE, Angela (2016) – *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge/Malden: Polity.
- MENGER, Pierre (2005) – *Retrato do Artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- QUINTELA, Pedro (2017) – *A obscuridade do trabalho na “agenda” criativa em Portugal*, in Livro de Atas do IX Congresso Português de Sociologia.
- TYNDALL, Kate (2006) – *The Producers – Alchemists of the Impossible*. Arts Council England e Jerwood Foundation. Londres.
- VASQUES, Eugénia (1999) – *O teatro português e o 25 de abril: Uma história ainda por contar*, in *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Nr. 5, Lisboa: Instituto Camões.

(Página deixada propositadamente em branco)

Nas Flores Vermelhas:
Três Estudos sobre a Revolução de Outubro
e o Cinema

Red Flowers:
Three Studies on the October Revolution
and the Cinema

Sérgio Dias Branco

Sérgio Dias Branco, Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador Integrado do CEIS20. ORCID ID: 0000-0003-2444-9905.

NAS FLORES VERMELHAS:
TRÊS ESTUDOS SOBRE A
REVOLUÇÃO DE OUTUBRO
E O CINEMA

Este artigo reúne três estudos sobre a Revolução de Outubro e o cinema, com focos diferentes. O primeiro centra-se nas mudanças na estrutura de produção trazida pela revolução. O segundo, na vanguarda que emergiu durante o processo revolucionário. O terceiro direciona a atenção para um filme, *Outubro (Oktiabr, 1927)*, realizado por Sergei Eisenstein e Grigoriy Aleksandrov, representação e celebração dos eventos ocorridos dez anos antes. A conjugação destas investigações permite traçar um retrato, que se quer complexo, da importância política e cultural da arte cinematográfica, do modo como ela passou também por uma revolução estética, e da forma como os acontecimentos revolucionários foram projetados no ecrã pelo cinema soviético, no contexto e no rescaldo da Revolução de Outubro de 1917.

Palavras-chave: Cinema soviético; História política; Produção cinematográfica; Revolução de Outubro; Vanguarda Artística.

RED FLOWERS:
THREE STUDIES ON THE
OCTOBER REVOLUTION
AND THE CINEMA

This article gathers three studies on the October Revolution and the cinema, from different perspectives. The first one focuses on the changes in the production structure brought about by the revolution. The second one focuses on the avant-garde movement that emerged during the revolutionary process, and the third one draws our attention to a film, *October (Oktiabr, 1927)*, directed by Sergei Eisenstein and Grigoriy Aleksandrov, which represents and celebrates the events that occurred ten years earlier. The combination of these investigations enables us to piece together a complex picture of the political and cultural importance of cinematic art, how it also underwent an aesthetic revolution, and how the revolutionary events were projected on screen by Soviet cinema, in the context and in the aftermath of the 1917 October Revolution.

Keywords: Soviet cinema; Political history; Film production; October Revolution; Artistic avant-garde

DANS LES FLEURS ROUGES :
TROIS ÉTUDES
SUR LA RÉVOLUTION
D'OCTOBRE ET LE CINÉMA

Cet article rassemble trois études sur la Révolution d'Octobre et le cinéma, avec des axes différents. La première porte sur les changements de la structure de production apportée par la révolution. La seconde sur l'avant-garde qui a émergé pendant le processus révolutionnaire. La troisième se concentre sur un film, *Octobre (Oktiabr, 1927)*, réalisé par Sergei Eisenstein et Grigoriy Aleksandrov, représentant et célébrant les événements qui se sont déroulés dix ans plus tôt. L'association de ces recherches permet de dresser un portrait que l'on veut complexe de l'importance politique et culturelle de l'art cinématographique, de la manière dont il a également subi une révolution esthétique et de la manière dont les événements révolutionnaires ont été projetés sur l'écran par le cinéma soviétique, dans le contexte et au lendemain de la Révolution d'Octobre 1917.

Mots clés: Cinéma soviétique; Histoire politique; Production cinématographique; Révolution d'Octobre; Avant-garde artistique

No verão da comuna
os anos se aquecerão,
e a felicidade com o doce
de frutas enormes
amadurecerá
nas flores
vermelhas de outubro.

VLADIMIR MAIAKOVSKI, *Vladimir Ilitch Lenin*

Este artigo reúne três estudos em torno da Revolução de Outubro e o cinema. Começo por circunscrever este trabalho científico sobre a Revolução Russa de 1917. É útil fazê-lo, tendo em conta as possíveis ramificações do tema. Avançarei pouco além do ano da revolução. Mas vale a pena sublinhar nesta introdução que, depois da fase propriamente revolucionária (até 1929), de edificação criativa das bases de uma sociedade socialista que rompesse com uma economia semifeudal, ainda não capitalista, encontramos limitações políticas de índole repressiva e até infrações à legalidade vigente que tiveram consequências decisivas na produção artística. Na posterior União Soviética, o desenvolvimento económico seguiu uma via de centralização e estatização excessivas, que eliminou outras formas de propriedade e de gestão não estatal, e desprezou as funções complementares do mercado em relação à planificação económica. Assistiu-se também à cristalização e dogmatização do marxismo-leninismo, que serviu de base a uma ideologia de Estado, e tal processo de ideologização foi inseparável da «fusão e confusão das funções do partido e do Estado e a imposição administrativa de decisões tanto no partido como no Estado» (CUNHAL 1993: par. 58).¹ Todos estes aspetos estão ligados ao que costuma designar-se como estalinismo, um sistema que não pode ser descrito e explicado reduzindo-o apenas à figura de Estaline e ao culto da sua personalidade, uma vez que envolveu um conjunto de relações de poder autocráticas que se estabeleceram em diversos níveis e campos da estrutura social e política (ver NETTO 1986). É certo que estes traços gerais, que foram sofrendo intensificações e atenuações em determinados períodos e momentos, não nos permitem entender em pormenor a história do cinema soviético – um cinema variado e rico, mesmo depois de se ter generalizado e oficializado o modelo estético do realismo socialista, aliás tal como ocorreu noutras formas artísticas (ver BOWN e LANFRANCONI 2012). A emergência de cineastas tão distintos como o russo Andrei Tarkovski e a ucraniana Larisa Shepitko no início da década de 1960, depois de terem sido formados num período de clara prevalência desse modelo, faz prova dessa variedade e riqueza. Porém, estes traços gerais permitem ter em mente o que veio depois, quando se analisam os passos dados logo a seguir à Revolução de Outubro que transformaram profundamente a produção cinematográfica.

Os três estudos que se seguem têm focos diferentes sobre as relações entre a Revolução de Outubro e o cinema. O primeiro centra-se nas mudanças na estrutura de produção trazida pela revolução. O segundo, na vanguarda que emergiu durante o processo revolucionário. O terceiro direciona a atenção para um filme, *Outubro (Oktiabr, 1927)*, realizado por Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov, representação e celebração dos eventos ocorridos dez anos

¹ As minhas considerações anteriores partem também das detalhadas reflexões deste texto.

antes. A conjugação destas investigações permite traçar um retrato, que se quer complexo, da importância política e cultural da arte cinematográfica, do modo como ela passou também por uma revolução estética, e da forma como os acontecimentos revolucionários foram projetados no ecrã pelo cinema soviético, no contexto e no rescaldo da Revolução de Outubro de 1917.²

1. A Mais Importante das Artes

Este pequeno estudo convoca e analisa os principais elementos de um processo de profunda transformação na produção cinematográfica depois da Revolução de Outubro: o decreto de nacionalização da indústria do cinema na Rússia soviética, assinado em 1919, as estruturas estatais soviéticas criadas depois de 1922 e as suas produções, e o contexto da política económica na qual se desenvolveram os meios do setor do cinema.

O Decreto de 1919

O decreto de 27 de agosto de 1919, de nacionalização da indústria do cinema na Rússia soviética (LÉNINE 2014: 19), assinado por V. I. Lênine e Vlad Bonch-Bruyevich como Presidente e Diretor Executivo do Conselho dos Comissários do Povo, é uma peça-chave neste processo de transformação. Quando o governo bolchevique iniciou a organização dos organismos estatais, no início de 1918, fez um inventário dos recursos existentes no setor do cinema. Ao levar a cabo esse projeto, o governo reconhecia, já na altura, a importância desta arte como um meio de massas para o lazer, para a educação integral, e também para a persuasão política, que passava desde logo por dar a visibilidade à classe trabalhadora no plano da representação que esta não tinha tido nos primeiros anos do cinema russo. A autoridade para as matérias relativas à cultura foi atribuída ao Comissariado da Educação, cujo principal responsável era Anatóli Lunatcharski, que serviu neste cargo entre 1917 e 1929. Lunatcharski rapidamente percebeu que a subdesenvolvida indústria cinematográfica russa estava em recessão.

Muitos estúdios e salas de cinema tinham fechado em 1918, o último ano da Primeira Guerra Mundial. Os tumultuosos primeiros meses da revolução tinham dado lugar a uma guerra civil, alimentada pelas forças contrarrevolucionárias que queriam manter a Rússia Imperial e pelas potências estrangeiras que lhes deram apoio, em particular o Império Britânico, os EUA, e o Império do Japão. O cinematógrafo tinha surgido na Rússia em 1896, um ano depois da famosa apresentação pública dos irmãos Lumière em Paris. As grandes companhias de produção a operar na Rússia começaram por ser estrangeiras, nomeadamente as gigantes francesas Pathé e Gaumont, que abriram estúdios no país a partir de 1908. Os estúdios de Alexander Khanzhonkov e Joseph Ermoliev destacavam-se como os mais importantes de origem

² Os esboços destes estudos foram apresentados em 2017. O primeiro, no colóquio internacional *O Ano de 1917*, organizado pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a 18 de outubro. O segundo, no encontro *Revolução Russa: Historiografia, Política, Cultura e Atualidade*, organizado pelo Centro de Investigação e Estudos de Sociologia e Centro de Estudos Internacionais do Instituto Universitário de Lisboa no ISCTE-IUL, a 6 de dezembro de 2017. O terceiro, na República Solar dos Kapanagas em Coimbra, a 22 de outubro, depois do visionamento do filme. Agradeço os convites e a atenção que colegas e interessados me dedicaram nestas ocasiões, nomeadamente levantando questões e fazendo sugestões.

nacional. Em 1914, a Rússia já tinha uma pequena, vigorosa, mas muito centralizada, indústria cinematográfica. No entanto, o contexto de guerra obrigou os melhores profissionais do cinema a deixar o país, levando com eles material valioso. Os recursos foram diminuindo até ao início da década de 1920 e os soviéticos tinham grande dificuldade em reabastecer os materiais para a produção cinematográfica, devido ao embargo comercial decretado pelas potências estrangeiras, com exceção da República de Weimar e da Suécia, já que a guerra se desenvolvia tanto no plano económico como no plano militar. Ou seja, o decreto que Lênine assinou em 1919 teve um grande significado político, mas pouca tradução prática, porque havia poucos recursos para nacionalizar. Na verdade, o decreto não visou definir ou condicionar a produção de cinema soviético. Também não se inseriu num plano rigorosamente traçado para materializar um modelo pré-estabelecido para a Rússia socialista, como se tornará evidente quando este estudo enquadrar a produção cinematográfica no contexto da política económica do início da década de 1920. Vance Kepley, Jr. conclui que esta «medida não incluiu uma agenda de longo prazo sobre como desenvolver o cinema, apenas um desejo pragmático de parar o esgotamento dos recursos. [...] Foi concretizado ao nível local não nacional. Portanto, não consolidou realmente o controlo do meio artístico» (1990: 12, trad. minha).

Depois da assinatura do decreto, tendo em conta o subdesenvolvimento industrial do cinema russo, o processo de transformação da produção cinematográfica não foi linear nem rápido. Um marco importante nesta transformação foi o lançamento, em 1920, das raízes do que viria a ser a Mosfilm, através da fusão dos estúdios de Khanzhonkov e Ermoliev, entretanto nacionalizados. Khanzhonkov tinha fugido para Constantinopla e Viena no rescaldo da Revolução de Outubro, mas haveria de regressar à República Socialista Federativa Soviética da Rússia em 1923, sendo nesse mesmo ano nomeado diretor de uma nova estrutura de cinema, o Proletkino, ligada aos clubes de trabalhadores (TAYLOR 1979: 93). O processo tornou-se ainda mais complexo com a criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) a 30 de dezembro de 1922, porque a importância dada à preservação e desenvolvimento da cultura própria de cada república favoreceu o aparecimento de organismos como a Administração Ucrainiana de Cinema Fotográfico (*Vse-Ukrainske Foto Kino Upravlinnia* ou VFKU), na Ucrânia soviética, e a Indústria Cinematográfica Estatal da Geórgia (Goskinprom Gruzii), na Geórgia soviética.

Estruturas e Produções

A ucraniana VUFKU operou entre 1922 e 1935, com estruturas de pequena dimensão (em Carcóvia e Ialta) e de grande dimensão (em Odessa), situando-se a maior de todas em Kiev. Na sua produção, destacam-se os três filmes realizados por Aleksandr Dovjenko sobre a Ucrânia: *A Montanha Encantada* (*Zvenigora*, 1928), *Arsenal* (*Apcehaa*, 1928), e *A Terra* (*Zemlia*, 1930). *A Montanha Encantada*, primeiro tomo desta trilogia informal, é uma obra menos conhecida do que *A Terra*, mas muito rica. Conta a história de um ancião que confia ao neto que há um tesouro enterrado numa montanha. Era a terceira longa-metragem dirigida por Dovjenko, que decidiu sair dos estúdios para filmar sobretudo em exteriores, contratando participantes entre as gentes locais. O filme foi concebido como um poema. Regista o progresso industrial e a luta dos trabalhadores rurais, mas enaltece também o folclore local, combinando factos históricos com tradições e lendas ucranianas. Algumas destas histórias tradi-

cionais de caráter maravilhoso são recriadas pelo filme, à medida que o avô as conta, introduzindo a fantasia na realidade, e mostrando o modo como se interligam e contaminam. Dovjenko escreveu em 1939:

Zvenigora permanece o meu filme mais interessante. Fi-lo num só fôlego – cem dias. Involuntariamente complicado na estrutura, eclético na forma, o filme deu-me, como trabalhador de produção autodidata, a oportunidade fortuita de me testar em todos os géneros. Foi um catálogo de todas as minhas capacidades criativas. (1973: 14, trad. minha)

O filme mais famoso produzido pela VUFKU, e uma das obras-primas do cinema soviético, é certamente *O Homem da Câmara de Filmar* (*Liudyna z Kinoaparatom*, 1929), rodado por Dziga Vertov em Donbas, Kiev, Ialta, Odessa, e Moscovo (ROBERTS 2000: x). Vertov aperfeiçoou nesta obra um cinema que rejeitava qualquer ligação à arte teatral, composição de personagens, e lógica narrativa. O «cine-olho», um olhar formado a partir de imagens que a câmara, um olho mecânico diferente do olho humano, registava de forma livre (VERTOV 1984: 17-18). Os mecanismos da montagem criavam uma composição que explorava o dinamismo no espaço geométrico, manipulando velocidade, sobreposição, sequenciação, duração, e causalidade. *O Homem da Câmara de Filmar* celebra com grande inventividade formal uma nova cultura urbana, mas também os feitos deslumbrantes do cinema, da tecnologia e da indústria. Se o filme de Dovjenko conferia uma nova forma à cultura popular, o filme de Vertov capta uma realidade emergente através de um estilo artístico marcadamente modernista. Ambos mostram a diversidade e a vitalidade da produção cinematográfica na VUFKU.

A Indústria Cinematográfica Estatal da Geórgia tinha sede em Tbilisi e produziu filmes entre 1923 e 1938. Entre as obras produzidas por este estúdio, destaca-se *A Minha Avó* (*Chemibebia*, 1929), realizado por Kote Mikaberidze. O grande cineasta georgiano Mikhail Kalatozov dirigiu dois filmes marcantes para esta companhia: *Sal para Svanetia* (*Jim Shvante (marili svanets)*, 1930) e *Prego na Bota* (*Lursmani cheqmashi*, 1931). O primeiro filme destes filmes de Kalatozov permanece um tesouro do cinema etnográfico, documentando as duras condições de vida numa aldeia isolada na montanha de Ushkul com um grande impacto visual. É muitas vezes comparado à curta-metragem de Luis Buñuel *Las Hurdes – Terra Sem Pão* (*Las Hurdes*, 1933).

Houve outros exemplos de organismos estatais de produção na URSS. O Armenfilm foi o estúdio fundado em 1923 na Arménia soviética, onde foi produzido *Namus* (1926), realizado por Amo Bek-Nazaryan. O Belarusfilm foi fundado em 1924 na Bielorrússia soviética, sendo *Tenente Kijé* (*Poruchik Kizbe*, 1934), realizado por Aleksandr Faintsimmer, o seu filme mais conhecido. Estes organismos deram origem a sucedâneos, ainda que de uma forma parcial. O Estúdio de Cinema Dovjenko, hoje em pleno funcionamento, por exemplo, foi criado em Kiev em 1928 como o maior estúdio da VUFKU. O seu nome foi alterado para o atual em 1957, no seguimento da morte do realizador no ano anterior.

O Contexto da NEP

Em fevereiro de 1922, portanto ainda antes da assinatura do Tratado sobre a Criação da URSS, Lénine dizia a Lunatcharski:

À medida que se sentir mais à vontade, com o bom manejo do negócio e a recolha de certos empréstimos para continuar, dependendo da melhoria geral da posição do país, terá de expandir a produção e particularmente de avançar com filmes úteis entre as massas nas cidades e ainda mais no campo [...]. Deve lembrar-se sempre que, de todas as artes, a mais importante para nós é o cinema. (1971: 388-389, trad. minha)

Este é um excerto de uma conversa entre Lénine e Lunatcharski relatada em 1933, nos primeiros números da revista *Sovietskoye Kino*, como se pode ler nas notas das «Diretivas sobre o Negócio do Cinema», que Lénine ditou em 17 de janeiro de 1922. Estas diretivas foram enviadas para o Commissariado da Educação para servirem de base à elaboração de um programa de ação. Tentavam equilibrar os «filmes de entretenimento, especialmente para publicidade e rendimento», acrescentando que não devem ser obscenos nem contrarrevolucionários, com «filmes com uma mensagem de propaganda especial» (LÉNINE 1971: 388-389, al. a), trad. minha), obras apresentadas sob o título «Da vida dos povos de todos os países», com as quais se pretendia apresentar a realidade dos povos oprimidos – Lénine dá o exemplo do povo indiano sob a política colonial britânica. No sentido rigoroso, não se tratava de filmes com o intuito de propagandear uma ideologia de Estado, mas de dar a conhecer as condições de vida de outros povos, sem dúvida sugerindo uma leitura do processo de transformação social e política em curso na Rússia soviética. Um ponto interessante do documento é a referência às salas de cinema privadas e aos deveres dos empresários que as gerem: «Os cinemas de propriedade privada devem garantir que produzem um retorno suficiente ao Estado sob a forma de rendas», sugerindo que se impulsionasse o aumento do número de filmes oferecidos, de modo a criar a procura necessária para que os cineastas tivessem «um incentivo para a produção de novos filmes» (LÉNINE 1971: 388-389, al. b), trad. minha).

Para entendermos este ponto, é necessário situá-lo nos primeiros passos políticos que se seguiram à Revolução de Outubro. Esta e outras medidas já comentadas inscreveram-se na chamada Nova Política Económica (*Novaya Ekonomiceskaya Politika* ou NEP), que foi instituída em 1921 e vigorou até 1928. Tal política passou pelo recurso a estímulos económicos e pela manutenção de relações monetário-mercantis. O Estado geria toda a grande indústria, fulcral para a economia da união, mas, ao mesmo tempo, permitia a criação de empresas privadas e o comércio interno, procurando atrair investimento vindo do exterior. O capitalismo seria utilizado para o necessário progresso das forças produtivas, tendo em conta o subdesenvolvimento económico do país e as consequências destrutivas da guerra, e esta utilização era limitada, monitorizada, e fiscalizada pelo Estado. No setor do cinema, os organismos estatais arrendavam propriedades a firmas particulares, algumas estrangeiras. O arrendamento e as concessões geravam fundos utilizados para promover o desenvolvimento da produção. O ajuste das taxas aplicadas foi complexo, porque as mudanças no tecido de exibição cinematográfica criaram desequilíbrios, que só foram resolvidos em 1924 (THOMPSON 1992: 25).³ Estas

³ Embora a produção seja o foco deste estudo, a importância da distribuição e exibição, até na sua relação com a produção, justifica uma referência mais detalhada. Nos anos 1920, foi desenvolvida uma campanha para levar o cinema às zonas rurais, através da expansão da rede de distribuição e exibição, de modo a alcançar toda a população soviética. Em 1928, os espectadores urbanos podiam ver filmes em 2730 salas de cinema comerciais, quase o dobro do número existente em 1913. A rede de salas era complementada por clubes de trabalhadores, uma inovação que visou proporcionar aos trabalhadores industriais e às suas famílias acesso à cultura cinematográfica durante as suas horas de lazer. Cerca de 4680 clubes de trabalhadores mostravam filmes regularmente a preços de desconto para o

medidas de política económica foram criticadas por setores do Partido Comunista e, no meio dessas polémicas, «nos planos para um artigo que não viria a escrever, Lénine punha a seguinte interrogação: comércio = capitalismo?» (SEQUEIRA, DUARTE, RIBEIRO 2010: 166).

De facto, Lunatcharski dirigiu a reconstrução da indústria cinematográfica essencialmente no início da década de 1920, quando o papel do mercado e do seu sistema de trocas foi reavivado na economia soviética. Estas medidas fizeram desenvolver a economia urbana e alargaram as camadas russas com rendimentos médios. O comissário calculou que os habitantes das cidades, que tinham sido a base do público do cinema pré-revolucionário, regressariam aos cinemas se fossem distribuídos novos filmes, estrangeiros e nacionais. Lénine e Lunatcharski promoveram a retoma massiva da importação de filmes estrangeiros a partir de 1922, ano em que o embargo foi levantado, através do Comissariado do Comércio Externo e segundo «um plano comercial engenhoso que avançou significativamente o crescimento da indústria» (KEPLEY, JR. 1991: 71). As obras cinematográficas alemãs, francesas, escandinavas e, especialmente, estado-unidenses, chegaram de novo a salas de cinema comerciais que necessitavam de filmes para mostrar na Rússia soviética e noutras repúblicas da união, atraindo espectadores. As receitas resultantes tornaram-se investimento público na compra de equipamento e material de cinema e na remodelação e modernização dos estúdios de cinema. A produtividade soviética na área do cinema aumentou gradualmente na década de 1920, mesmo quando os filmes estrangeiros estavam muito tempo em cartaz. Como lembra Oksana Bulgakova (1998: par. 13), em 1917, a Rússia tinha produzido 337 filmes e, no ano seguinte, produziu apenas seis. Como ela escreve, «[a] maior parte dos filmes feitos durante os sete primeiros anos de governo soviético não sobreviveram devido à falta de película para fazer cópias» (BULGAKOVA 1998: par. 13). Em 1923, a URSS lançou apenas 38 filmes de produção própria. Cinco anos depois, em 1928, esse número já tinha subido para 109 (KEPLEY, JR. 2006: 10).

A Revolução na Produção

Concluo esta parte, regressando a um ponto cujo carácter distintivo deve ser sublinhado na análise desta evolução histórica. O mercado de filmes em toda a união foi reorganizado de forma a encorajar as repúblicas socialistas soviéticas a desenvolverem os seus próprios estúdios de cinema e redes de distribuição. Desde o início que a Rússia soviética permaneceu dominante, garantindo 70% do mercado cinematográfico da URSS (KEPLEY, JR. 2006: 11) e albergando os principais estúdios de cinema. Recorde-se, por exemplo, o Mezhrabpomfilm, fundado em Moscovo e Berlim por um comunista russo e um comunista alemão, um inovador empreendimento no campo da coprodução que terminou em 1936 na Alemanha devido ao conflito aberto com o poder nazi e mais tarde na URSS, durante os Processos de Moscovo (1936-38), integrados na vaga repressiva da chamada Grande Purga que começou em 1934. Seja como for, as outras repúblicas desenvolveram uma importante atividade cinematográfica autónoma, principalmente durante a década de 1920, em particular na Geórgia e na Ucrânia soviéticas. Foi o desenvolvimento destas estruturas de produção e também de distri-

público proletário. Pela primeira vez, o cinema chegava à vasta população camponesa. Foram utilizados projetores fixos e portáteis para servirem as aldeias no final da década de 1920. Em 1928, 1820 aldeias tinham instalações permanentes e outras 3770 unidades portáteis circulavam por localidades rurais. Estes dados são descritos em KEPLEY, JR. 2006: 10.

buição e exibição em grande parte da URSS, num contexto de escassez profunda, que criou condições suficientes para o aparecimento das obras marcantes do cinema mudo soviético, como *O Couraçado Potemkine* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925), realizado por Sergei Eisenstein.

2. Um Cinema em Revolução

A Revolução de Outubro desenrolou-se também no campo da arte. No caso do cinema, gerou-se um movimento de vanguarda que marcou a história do mudo tardio até à transição para o sonoro de forma ainda mais profunda que os outros dois grandes movimentos de vanguarda na Europa, o impressionismo francês e o expressionismo alemão. O cinema de montagem soviético foi em simultâneo mais consistente e mais diverso. Mais consistente porque teve um elemento central tornado questão crítica, a *montagem*, a sucessão das imagens e a sua articulação. Mais diverso porque produziu realizações práticas e reflexões teóricas muito diferentes, por vezes opostas. Há uma relação estreita entre esta vanguarda artística e a vanguarda política que foi nascendo nos congressos dos soviets. O contexto social revolucionário fez brotar e conseguiu alimentar a revolução no cinema.

Em 1825, quando Olinde Rodrigues, influenciado pelo reformador social e filósofo francês Comte de Saint Simon, utilizou pela primeira vez o termo *avant-garde* no sentido moderno, não deixou de ligar a arte vanguardista às transformações sociais. No ensaio «L'artiste, le savant et l'industriel» [«O artista, o sábio e o industrial»], ele convoca os artistas a servirem como vanguarda do povo, dirigindo-se «à imaginação e sentimentos» (cit. por CALINESCU 1987: 103) das pessoas. É, no fundo, a ideia de que o novo na arte, na ampla esfera da cultura, influencia e molda modos de pensar e de agir e que este novo na arte anda a par com o novo na sociedade, ou pelo menos com a sua hipótese. No caso dos primeiros anos do cinema soviético, tratou-se de um período revolucionário também na arte cinematográfica, ligada às práticas e teorias da montagem.

Na sua *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger discute o conceito de montagem, sem deixar de inscrever essa discussão no âmbito do cinema. Para Bürger, a montagem é uma *técnica operatória* no cinema, dada pelo próprio meio, enquanto na pintura não é um processo técnico, inerente à forma artística, mas um *princípio artístico* (1993: 122-123). Pode dizer-se que os cineastas soviéticos de vanguarda procuraram, precisamente, transformar uma técnica operatória num princípio artístico. O teórico alemão aponta neste sentido quando menciona a célebre sequência do leão que se levanta em *O Couraçado Potemkine* (BÜRGER 1993: 123). Tal movimento é conseguido através de um encadeamento de estátuas de leões em diferentes posições, ou seja, através de um movimento criado pela montagem e não exclusivamente pelo que a câmara registou. No entanto, contra T. W. Adorno, Bürger considera que a montagem não tem um significado político preciso, dado que tanto a utilizaram «os futuristas italianos, de quem não se podem presumir em absoluto qualquer vontade de suprimir o capitalismo, como os vanguardistas russos pós-revolucionários, empenhados na construção da sociedade socialista» (1993: 123). Evoca, depois, Ernest Bloch e a distinção que este faz entre a «montagem imediata» (do capitalismo tardio) da «montagem mediada» (da sociedade socialista).

Traçarei, de seguida, o panorama vanguardista do cinema soviético a partir dos seus diferentes entendimentos da montagem, uma *montagem mediada* no sentido introduzido por Bloch, tendo em conta a sua dimensão materialista e dialética. Neste panorama, podemos des-

tacar os seguintes cineastas: Grigori Aleksandrov (inicialmente colaborador de Eisenstein), Boris Barnet, Alexander Dovzhenko, Eisenstein, Fridrikh Ermler, Mikhail Kalatozov, Lev Kuleshov, Yakov Protazanov, Vsevolod Pudovkin, Esfir Shub, e Dziga Vertov. Destes nomes, falarei em particular sobre Kulechov e Pudovkin, em primeiro lugar, Vertov e Eisenstein, em segundo lugar, e concluirei sobre o peculiar o contributo de Shub.

Kulechov e Pudovkin, Associação e Integração

Kulechov e Pudovkin foram duas figuras percursoras. Kulechov dirigiu um laboratório em Moscovo, no Instituto Estatal de Cinematografia fundado em 1919, que conjugava a teoria e a prática, e que foi crucial na formação de Pudovkin. Influenciado por D. W. Griffith e Charles Chaplin, Kulechov considerava a montagem como central no cinema. Para Kulechov, um filme construía-se como uma casa, bloco a bloco, na mesa de montagem, assumindo o cineasta o papel do construtor. Até aos primeiros anos da década de 1920, a oficina de Kulechov teve de explorar estas questões quase sem película, devido à falta de meios gerada pela guerra civil e pelo embargo económico. Para o cineasta, a montagem tinha um *efeito de associação*, que veio a designar-se na teoria do cinema como *efeito-Kulechov*. Já com película, os membros do laboratório criaram uma série de experiências. O mais citado desses ensaios experimentais envolveu a repetição de um grande plano inexpressivo de um ator (Ivan Mozzhukhin), intercalado com três planos aproximados:

- (1) de uma criança num caixão;
- (2) de um prato de sopa numa mesa;
- (3) de um corpo morto de uma mulher num caixão.

Em cada um dos ensaios, formou-se um sentido diferente na mente do espectador – (1) tristeza, (2) fome, e (3) desejo –, apesar de se tratar do mesmo plano do ator. A conclusão é que estes sentidos não estão nos planos (ou estão neles apenas em potência), mas são sugeridos pela associação de dois planos. Isto mostra que aquilo que os espectadores sentem e pensam não é apenas dependente do que foi filmado, mas sobretudo da combinação de imagens.⁴

Esta última experiência foi já conduzida por Kulechov em conjunto com Pudovkin. Mais tarde, o segundo havia de chegar a um entendimento diferente da montagem. Para Pudovkin, a montagem tinha mais a ver com *integração* do que com associação. Os planos filmados fragmentam a nossa perceção da realidade e a montagem é uma forma de a reconstruir de outro modo, criando aquilo que ele descrevia como uma *mentira verosímil*. Para ele, a montagem não era uma prática posterior à rodagem, mas começava antes, impregnando todo o processo de construção de um filme (planificação, sequenciação da filmagem, rodagem, edição). A planificação, que corresponderia à especificação dos planos a rodar, seria uma fase analítica; a montagem, uma fase sintética. Da análise à síntese, em vez de ser uma soma de partes, a montagem era o produto de uma integração de elementos, desde a montagem da cena à montagem do argumento, passando pela montagem da sequência. Um dos filmes mais marcantes de Pudovkin é *A Mãe* (*Mat*, 1926), adaptado do livro homónimo de Máximo Gorki, escrito

⁴ Para informações adicionais e aprofundamento do estudo, ver KULESHOV 1974.

em 1907. Como outros filmes deste realizador, trata-se de um épico, uma narrativa histórica espetacular que não perde o contacto com as emoções privadas de cada pessoa nem esquece o aspeto coletivo de cada gesto público. No fim do filme, a mãe deste drama resolve manifestar-se com os revolucionários contra o regime czarista que prendeu o seu filho devido a uma greve. Pudovkin enquadra-a como uma heroína e a sequência evolui para um ritmo acelerado, atingindo um clímax quando os cavalos dos soldados passam pela câmara em rápidos borrões para a direita, para a esquerda, e virados de cabeça para baixo. O espectador sente que o ataque a esta mãe vem de todos os lados. Ela morre, mas o filme sugere que o seu gesto de resistência e contestação lhe sobrevive. Pudovkin entendia que a montagem tinha um cariz estrutural e relacional, sendo «um instrumento para impressionar», «um método que controla a “direção psicológica” do espectador» (2008: 63), como ocorre na cena final de *A Mãe*.⁵

Vertov e Eisenstein, Cine-Olho e Cine-Punho

Os dois maiores teóricos-cineastas do cinema de montagem soviético foram Vertov e Eisenstein.

Vertov desenvolveu o conceito de *cine-olho*. Para ele, a verdade estava na relação entre a visão e a matéria. Que visão é esta? É a visão do olho da câmara, do olho do cinema, que dá acesso a uma forma de ver (proporcionada por uma máquina) que é diferente da nossa e através da qual podemos ver mais e melhor. Esse olhar é verdadeiramente revolucionário, faz o espectador revolver, rodopiar, confrontado com uma torrente de imagens diferentes das imagens da sua simples perceção. Para além disso, o espectador é confrontado com relações que não consegue estabelecer ou que lhe escapam na sua vivência quotidiana. Trata-se de um olho *sobre-humano*, mas não inumano. É um olho que produz um certo tipo de imagens e não outras, e que pede um modo cortante, intervalar, de passar de um plano para outro, de um fragmento para outro – como num piscar de olhos. Nos filmes de Vertov, se a rodagem é o *eu*, a montagem é o *nós*, isto é, a sequenciação de vários atos de ver. O cine-olho é o cinema fundado neste olho, um cinema que torna visível a dialética, a combinação de visões numa grande visão. Vertov fez diversos diários filmicos curtos durante os anos 1920, sob o título de *Kino-pravda*, que remetia para o jornal *Pravda* (*Verdade*), órgão do Partido Comunista. Realizou *Kinoglaz* (1924), filme da afirmação artística do cine-olho, mas ficou mais conhecido pelo já mencionado *O Homem da Câmara de Filmar*. O cineasta anuncia o seu programa artístico logo no genérico: esta é uma experiência visual de cinema sem narrativa, sem diálogos, sem intertítulos. Nesta obra, rodada nas cidades ucranianas de Carcóvia, Kiev, e Odessa, e em Moscovo, as condições materiais do cinema são expostas logo desde o início: as primeiras imagens mostram os espectadores a entrarem numa sala de cinema para ver um filme e um operador de câmara a arriscar a vida para recolher imagens extraordinárias. O filme regista o quotidiano, celebra uma nova cultura urbana, mas não abdica da elaboração formal, conjugando o cinema documental com o cinema experimental.⁶

Como veremos, isto é, de certa forma, o contrário daquilo que Eisenstein defendia. Para Vertov, o mundo já é dialético e, por isso, gera a dialética no cinema e o pensamento dialé-

⁵ Para informações adicionais e aprofundamento do estudo, ver PUDOVKIN, 2006.

⁶ Para informações adicionais e aprofundamento do estudo, ver VERTOV, 1984.

tico dos cineastas. Para Eisenstein, o cinema é um instrumento que constrói uma perspectiva dialética sobre o mundo e apenas o pensamento do artista pode criar uma visão dialética. Ao cine-olho de Vertov, Eisenstein contrapõe o *cine-punho*. O segundo queria atingir os espectadores, afetá-los – daí a imagem do cinema como um murro na cabeça ou no estômago.

O teatro foi o primeiro interesse de Eisenstein e foi a ele que o cineasta foi buscar um dos seus conceitos basilares: a atração. A ideia de atração vem mais precisamente do circo, que apresenta diversas atrações com animais, magia, palhaços, e acrobatas. O cinema usaria atrações para chamar a atenção do espectador, recorrendo a passagens deliberadamente violentas entre imagens impactantes. Estas passagens sublinhariam a autonomia em vez da continuidade, a rutura em vez da fluidez. Eisenstein utilizou também a ideia de patético, *pathos*, qualidade do que é transiente ou emocional, a composição de efeitos emocionais, para descrever as quebras de tom entre imagens e sequências num filme. Para Eisenstein, os planos são *células* em vez de blocos, como eram para Pudovkin. Um plano não é um elemento de montagem, mas uma célula de montagem, isto é, os planos *criam* o filme através da montagem, tal como as células criam organismos. Esta criação surge através da colisão, claramente dialética, que não apenas entre planos, mas no interior dos próprios planos, e é multiplicada fotograma a fotograma. Eisenstein propôs uma complexa nomenclatura para as formas de montagem, utilizando os seus filmes como exemplos práticos. Uma dessas formas é a *montagem intelectual*, a junção de planos que faz passar uma ideia sem relação causal com o resto da sequência, como acontece na animação das estátuas dos leões quando o couraçado resolve defender o povo massacrado em *O Couraçado Potemkine* ou no paralelo entre a violenta repressão dos trabalhadores em greve e o abate de gado em *A Greve (Stachka, 1925)*.⁷

Uma Mulher, Cineasta, Revolucionária

Concluindo, a Revolução de Outubro fez explodir o movimento de vanguarda artística que emergiu na Rússia desde os últimos anos do séc. XIX e se desenvolveu até meados da década de 1930. Esta é a altura em que as estruturas de produção nacionais no interior da URSS vão sendo desativadas, nomeadamente em repúblicas socialistas soviéticas que tiveram uma importante produção local, como a Ucrânia e a Geórgia. É também a altura em que o realismo socialista começa a impor-se como ortodoxia estética. Nas primeiras duas décadas depois da Revolução, o pluralismo de perspetivas teóricas e a ausência de um modelo estético prevalente foram notórios no cinema – um cinema que não deixou de refletir os tempos revolucionários que se viviam, participando neles e, em muitos casos, desafiando-os criticamente, como podemos argumentar que *Outubro* fez. Não se consegue entender esta vanguarda cinematográfica sem perceber a sua profunda relação com a consciência histórica. Por essa razão, a obra de Esfir Shub é fundamental (ver DOGO 2013). Se Eisenstein e Vertov talvez sejam os cineastas mais conhecidos das primeiras décadas, de ouro, do cinema soviético, ela terá que ser considerada uma ilustre desconhecida. Trata-se da mais marcante cineasta desse período, juntamente com Olga Preobrazhenskaia. Analisando a sua obra pioneira, torna-se evidente que só se consegue fazer sentido da vanguarda cinematográfica que ela integrou se se enten-

⁷ Para informações adicionais e aprofundamento do estudo, ver EISENSTEIN, 2010, *Selected Works 1, Selected Works 2, Selected Works 3*.

der a sua profunda ligação com a consciência histórica. Por essa razão, a obra de Shub, que foi professora de montagem nas aulas de Eisenstein no Instituto Estatal de Cinematografia fundado em 1919, é fundamental.

Shub nasceu em 1894, no seio de uma família judia de pequenos latifundiários, na cidade de Surazh, mais tarde parte da República Socialista Soviética da Ucrânia e hoje parte da Federação Russa. O pai era farmacêutico. As posses da família permitiram-lhe viajar para Moscovo, onde estudou literatura no Instituto de Educação Superior para Mulheres. Foi nessa instituição que se envolveu no movimento revolucionário que ganhava aderentes entre as jovens estudantes antes de 1917. A partir de 1918, Shub teve tarefas no Departamento de Teatro do Comissariado do Povo para a Educação. Colaborou depois com o encenador Vsevolod Meiergold e o poeta Vladimir Maiakovski e apoiou o manifesto para a renovação do teatro russo escrito por Evgenii Vakhtangov. Na década de 1920, esteve associada à revista *Vestnik Teatr* e ao conhecido Grupo LEF – Frente de Esquerda das Artes, ativo entre 1922 e 1928. Maiakovski, um dos fundadores do grupo, não escondia a sua admiração pelo trabalho dela. O primeiro filme que Shub montou foi *Abrek Zaur* (1926), realizado por Boris Mikhin, e a partir dessa data dedicou-se ao cinema. Entre 1928 e 1931, a montadora-realizadora participou no grupo construtivista Outubro. Morreu em 1959, deixando vários projetos por finalizar, entre eles um documentário sobre as mulheres soviéticas, no qual tinha começado a trabalhar em 1933. Segundo ela, seria um filme que mostraria o papel decisivo da revolução proletária na história da emancipação das mulheres.

Tal como os seus colegas, Shub considerava a montagem, a sucessão das imagens e a sua articulação, como o elemento nuclear do cinema. Absorvendo as teorias de outros cineastas (como Lev Kulechov, Vertov, e Eisenstein) e refletindo sobre elas nos seus escritos, Shub desenvolveu uma prática radical e criativa de montagem cinematográfica como composição da visão histórica e do efeito emocional de um filme. Essencialmente, ela queria dar a ver a dialética concreta, humana, da história através de um paciente trabalho de montagem. Podemos vê-la como precursora do cinema construído a partir de imagens de arquivo, no qual os registos visuais do passado são revisitados e remontados – um *cinema como escrita da história*, como demonstra a sua obra *Espanha (Ispaniia, 1939)* sobre a Guerra Civil Espanhola e a luta contra o fascismo.

A Queda da Dinastia Romanov (Padenie Dinastii Romanovikh, 1927) é um desses *filmes de compilação*, um subgénero do cinema documental soviético que Shub ajudou a criar e que sucedeu à poética do quotidiano dos documentários de Vertov. A produção desta obra envolveu a combinação de imagens de filmes de atualidades antigos, de fitas amadoras, de registos de cinematógrafos oficiais da família imperial, além de material recuperado fortuitamente de adegas, cofres, e armários, nomeadamente de operadores de câmara durante a Primeira Guerra Mundial. A cineasta analisou cerca de 555 horas de material para produzir 90 minutos, encadeando imagens para dar forma visual à história social da Rússia entre 1913 e 1917. As imagens escolhidas pedem atenção e evidenciam o cuidado com que Shub as selecionou e sequenciou. Há um momento em que se pode ler num intertítulo: «As mãos dos trabalhadores preparavam a morte para os seus irmãos.» Na imagem seguinte, o operário que fecha munições, trazendo-as para junto de si num movimento mecânico e irrefletido, faz uma pequena pausa quando vai buscar a última peça. O trabalhador lança o olhar sobre o que tem entre os dedos, manifestando a sua consciência sobre o que está a fazer, mesmo que apenas por um instante. É por exemplos como este que a obra reflexiva de Shub contri-

buiu de modo singular para a vanguarda cinematográfica soviética. Os registros do passado permitiram-lhe escavar e desvendar fragmentos de outra história a partir de um presente em revolução. Como escreveu a cineasta, tudo se decidia na prática: «É espantoso quantas soluções inesperadas surgem quando seguramos película nas mãos. Tal como as letras: nascem no topo da caneta» (cit. por PETRIC, 1978: 429, trad. minha).

3. Projectar Outubro

Outubro foi um dos filmes produzidos na URSS para celebrar os 10 anos da Revolução de Outubro de 1917. Entre outras produções, a única com dimensão comparável foi *O Fim de São Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927), realizado por Vsevolod Pudovkin e Mikhail Doller. Mas mesmo esta comparabilidade é muito limitada, tendo em conta que *Outubro* teve um orçamento 20 vezes superior à média das produções do cinema soviético nesta altura (ver TAYLOR, 2002).⁸ Foi claramente a aposta forte das celebrações no campo do cinema.

Outubro baseia-se no livro do jornalista estado-unidense John Reed, *Dez Dias que Abalarão o Mundo* (*Ten Days That Shook the World*) (1978), publicado em 1919. Reed tinha vivido como revolucionário os acontecimentos de 1917 e Lênine era um grande admirador desta obra, para a qual escreveu um prefácio. Eisenstein tinha realizado o filme soviético com maior impacto popular dentro e fora da URSS: *O Couraçado Potemkine*. Terá sido por isso que teve oportunidade de dirigir esta obra. Tal como *O Couraçado Potemkine*, *Outubro* pertence a uma categoria de obras que Peter Kenez denomina de «espetáculos revolucionários» (2001: 54).

A rodagem durou seis meses. A filmagem do assalto ao Palácio de Inverno envolveu 11 mil figurantes e a iluminação necessária para rodar essa cena terá deixado sem eletricidade grande parte de Leninegrado (antes Petrogrado, hoje São Petersburgo). Segundo consta, houve mais gente que se feriu na encenação do que na verdadeira tomada do palácio monárquico que albergava o governo provisório encabeçado por Alexander Kerensky. Houve também mais danos no edifício. Pudvokine conta que quando chegou ao palácio para nele filmar algumas cenas, depois da rodagem de *Outubro*, decorria uma limpeza a 200 vidros partidos. Nessa ocasião, encontrou um velho porteiro que lhe disse: «Vocês há 10 anos atrás tiveram mais cuidado do que agora» (cit. por BARNA, 1973: 119-120). As outras cenas de grandes movimentos de massas foram encenadas como esta, inspiradas nas recriações de rua a que Eisenstein e cerca de 100 mil espectadores assistiram em 1920. Participaram muitas mulheres e muitos homens que tinham vivido os acontecimentos revolucionários. O filme, aliás, quase não utilizou atrizes e atores profissionais. Lênine, por exemplo, foi interpretado por Vasili Nikandrov, um operário de uma cimenteira.

De acordo com Aleksandrov, o realizador que trabalhou com Eisenstein, Estaline envolveu-se pela primeira vez na produção de um filme precisamente durante o processo de montagem desta obra. Pediu a Eisenstein para ver as cenas com Trotsky e explicou-lhe que, dado que Trotsky estava a organizar uma facção dentro do partido contra o poder soviético, essas cenas deviam ser cortadas. Deviam, isto é, não teriam necessariamente de o ser. Eisenstein cortou três cenas, deixando outras duas que seriam ainda refeitas durante a montagem

⁸ Estas e outras informações, integradas na análise que desenvolvo em seguida, provêm sobretudo deste livro.

(MILLER, 2010: 64). Evgenni Gromov conta que não terá sido Estaline a dar estas indicações, mas não desmente que elas tenham sido dadas (KENEZ, 2001: 66, n. 13).

Segundo o materialismo histórico, que decorre do materialismo dialético, os eventos políticos e históricos resultam do conflito de forças sociais com interesses comuns (ou classes), que tem como base as suas necessidades e os recursos materiais existentes. Esta luta toma a forma de uma série de contradições e tensões que se vão resolvendo de modo dialético. Esta teoria permite uma tomada de consciência sobre o modo como as sociedades humanas têm, em geral, funcionado, abrindo por isso a possibilidade real da sua transformação. *Outubro* está estruturado em partes, nas quais se veem estes princípios em ação, desde um choque (determinado) entre forças materiais até uma resolução dialética (provisória). Por exemplo, no Ato I, a antiga ordem representada pela estátua do czar Alexandre III é desafiada pela Revolução de Fevereiro e o que resulta deste processo dialético é a criação do governo provisório. Mas, depois, a guerra e a fome continuam sob esse governo. Os grandes protestos nas ruas, no rescaldo do regresso de Lénine a Petrogrado, vindo de Helsínquia, são violentamente reprimidos pelo governo provisório, a sede bolchevique do Partido Operário Social-Democrata Russo, Lénine tem um mandado de captura, o General Kornilov avança sobre a cidade. Mas a resistência consegue capturar o arsenal de Petrogrado e prende o general. A resistência reprimida torna-se uma revolta cada vez mais organizada. E assim por diante. Um outro aspeto no qual se vê a dialética em ação é a relação entre o indivíduo e o coletivo. *Outubro* é um filme de massas de pessoas, do povo a conduzir a história, em que mesmo Lénine, desempenhando um papel importante, tem pouco protagonismo e é uma figura entre figuras no meio da maré da revolução.

Um outro ponto relevante são as influências artísticas do filme. Lénine escreveu uma vez que «[o] marxismo é o sucessor legítimo do que de melhor criou a humanidade no século XIX: a filosofia alemã, a economia política inglesa e o socialismo francês» (1984: 91). Pode dizer-se algo semelhante sobre o cinema de Eisenstein, na medida em que ele condensa e desenvolve elementos que vêm de outros cineastas, como o americano D. W. Griffith, e de outras artes, como o teatro, forma artística em que Eisenstein trabalhou inicialmente. O realizador soviético foi particularmente influenciado pelo teatro japonês *kabuki*, pelas formas estilizadas, pelos gestos raros e intensificados, pelas construção gradual de efeitos, pelo jogo de opostos, e pelos momentos em que a fixidez atinge uma qualidade de quase petrificação. Esta influência é notória em *Outubro*, que pode ser descrito como mostrando a Revolução de Outubro enquanto «revolução de estátuas», devido à importância estética e narrativa que essas obras de escultura e outros objetos adquirem no filme. O grande poeta Maiakovski criticou o facto de Nikandrov se parecer, não tanto com Lénine, mas com uma estátua de Lénine (LEYDA 1960: 237). Ou seja, mesmo outros artistas tiveram dificuldade em entender o que Eisenstein tentou fazer: construir um filme em que as próprias representações da e na história, ou seja, a representação das figuras históricas, como Lénine, e das figuras religiosas, como Cristo ou Buda, são problematizadas através da colisão entre a pedra e a carne, a imobilidade das estátuas e o movimento revolucionário.

Uma última questão crítica é o modo como *Outubro* combina um filme com características documentais (mesmo recorrendo à dramatização) com um filme abertamente experimental, dois que fazem um. Eisenstein não quis fazer um filme factual – a estátua do czar era em Moscovo, não em Petrogrado, muitos acontecimentos não se passaram exatamente assim –, mas capturar a verdade emocional, intelectual, e social da história da Revolução de Outu-

bro. As cenas que foram mostradas em novembro de 1927 no Teatro Bolshoi foram as impressionantes cenas de massas. Estas cenas parecem tão autênticas que têm sido utilizadas em filmes documentais como se fossem registros dos próprios eventos tornadas imagens de arquivo. Quando o filme estreou no ano seguinte, a surpresa foi geral. As outras cenas, mais experimentais, valeram a Eisenstein algumas acusações de formalismo, a colisão de imagens contrastantes foi para alguns críticos demasiado evidente, quase intrusiva. Uma coisa parece clara, o filme não correspondeu ao que se esperava.

Hoje, volvidos mais de 90 anos, tornou-se claro que se tratou de um filme que rasgou novos horizontes no cinema, novas formas de articulação entre a arte e a história. Foi um filme revolucionário para comemorar a revolução. Foi, nesse sentido, o filme que a revolução pedia e merecia, mas não foi um filme que a sociedade soviética, no estado de progresso em que se encontrava, pudesse ainda apreciar. Nos 50 anos da revolução, em 1967, o filme foi relançado com uma composição musical de Dimitri Shostakovich, que, apesar de ter confessado não ser um grande admirador do filme, aceitou participar no projeto de uma versão sonorizada da obra. Esta recuperação de *Outubro* no período pós-Estaline demonstra que o filme foi reavaliado e já era olhado de outra forma. E esse continua a ser o grande desafio: deixarmo-nos interpelar por este filme e também pela Revolução de Outubro, isto é, deixarmo-nos interpelar pela relação de participação do filme na revolução, da arte e da cultura na revolução.

Conclusão: O Cinema da Revolução de Outubro

Através da conjugação e articulação de três estudos sobre a Revolução de Outubro e o cinema, procurei demonstrar como as mudanças no modo de produção e o ímpeto vanguardista, ambos guiados pela necessidade de transformações revolucionárias na sociedade e na arte, marcaram e moldaram o cinema soviético inicial. O destaque dado ao cinema na política educativa e cultural do governo russo e soviético (a partir de 6 de Julho de 1923) como a mais importante das artes, comprovam a ligação indissociável entre a Revolução de Outubro e o cinema em revolução que dela emergiu.

O movimento designado como cinema de montagem soviético, que terminou nos primeiros anos da década de 1930, é singular no contexto das vanguardas cinematográficas do mudo tardio, como o impressionismo francês e o expressionismo alemão. Essa singularidade tem a ver, precisamente, com a ligação indelével entre a sua eclosão e o evento histórico da revolução socialista, ainda que esta vanguarda no cinema tenha sido antecedida pelo construtivismo russo e pela pintura suprematista a partir de 1913. Artistas como o pintor Kazimir Malevich (1879-1935) desenvolveram uma reflexão teórica e prática que olhou para o cinema na sua relação com outras artes, assumindo a tarefa de “captar a dinâmica” de uma “era reconstitutiva” (MALEVICH, 2002: 156). Por outras palavras, trata-se de pensar a arte como *reflexo participante* ou *participação reflexiva* na energia criativa da revolução. É possível encontrar uma preocupação com este dinamismo, esta dialéctica, que procura servir de mediação para um mundo novo, no *Outubro* dirigido por Aleksandrov e Eisenstein, uma peça-chave na relação entre a Revolução de Outubro e o cinema. Malevich associou Eisenstein aos Errantes (*Peredvizhniki*), um grupo de pintores realistas russos politizados que se afastou da Academia Imperial no século XIX e partiram em digressão pelo país para mostrar a sua arte pictórica ao povo russo. Aos olhos dos novos artistas de vanguarda, as obras dos Errantes eram pouco

sofisticadas e inovadoras do ponto de vista formal. Também aqui, como expliquei, Outubro expõe as contradições e os progressos de um processo revolucionário, que por ter sido social foi também artístico, recusando-se a trabalhar a matéria estética à margem da história.

Referências bibliográficas

- BARNA, Yon (1973) – *Eisenstein*, trad. Lise Hunter. Londres: Secker & Warburg.
- BOWN, Matthew Cullerne & LANFRANCONI, Matteo, eds. (2012) – *Socialist Realisms: Great Soviet Painting 1920-1970*. Milan: Skira.
- BULGAKOVA, Oksana (1998) – “The Russian Cinematic Culture”. http://cdclv.unlv.edu/archives/nc2/bulgakova_cinema.html.
- BÜRGER, Peter (1993) – *Teoria da Vanguarda*, trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.
- CALINESCU, Matei (1987) – *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernisms*. Durham, NC: Duke University Press.
- CUNHAL, Álvaro – “O Comunismo Hoje e Amanhã”, comunicação apresentada no ciclo de conferências *Conversas com Endereço*, 21 de Maio de 1993, Ponte da Barca. <https://www.marxists.org/portugues/cunhal/1993/05/21.htm>.
- DOGO, Dunja (2013) – “Esfir Shub”. In Women Film Pioneers Project, ed. Jane Gaines, Radha Vatsal, e Monica Dall’Asta. Nova Iorque: Columbia University Libraries. Center for Digital Research and Scholarship, Set. 2013. <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-esfir-shub>.
- DOVZHENKO, Alexander (1973) – *The Poet as Filmmaker: Selected Writings*, ed. e trad. Marco Carynnyk. Cambridge, MA: The MIT Press.
- EISENSTEIN, Sergei (2010) – *Selected Works 1: Writings, 1922-1934*, ed. e trad. Richard Taylor. Londres: I.B. Tauris.
- EISENSTEIN, Sergei (2010) – *Selected Works 2: Towards a Theory of Montage*, ed. e trad. Richard Taylor. Londres: I.B. Tauris.
- EISENSTEIN, Sergei (2010) – *Selected Works 3: Writings, 1934-1947*, ed. e trad. Richard Taylor. Londres: I.B. Tauris.
- KENEZ, Peter (2001) – *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. Londres: I.B. Tauris.
- KEPLEY, JR., Vance (1991) – “The Origins of Soviet Cinema: A Study in Industry Development”. In *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor e Ian Christie, 60-79. Londres: Routledge.
- KEPLEY, JR., Vance (2006) – “Russia and Soviet Union”. In *Schirmer Encyclopedia of Film*, vol. 4, ed. Barry Keith Grant, Detroit, 9-22. MI: Schirmer Reference/Thomson Gale.
- KEPLEY, JR., Vance (1990) – “Soviet Cinema and State Control: Lenin’s Nationalization Decree Reconsidered”. *Journal of Film and Video*, 42(2), 3-14.
- KULESHOV, Lev (1974) – *Kuleshov on Film: Writings*, sel., ed., e trad. Ronald Levac. Berkeley: University of California Press, 1974.

- LÉNINE, V. I. (1971) – “Directives on the Film Business”. in *Lenin Collected Works*, vol. 42, 388-89. Moscovo: Progress Publishers. <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1922/jan/17.htm>.
- LÉNINE, V. I. (2014) – “Lenin Decree (USSR, 1919)”, trad. Jay Leyda. In *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, ed. Scott MacKenzie, 19. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- LÉNINE, V. I. (1984) – “As Três Fontes e as Três partes Constitutivas do Marxismo”. In *Obras Escolhidas em Seis Tomos*, vol. 2, 90-95. Lisboa: Editorial “Avante!”; Moscovo: Edições Progresso.
- LEYDA, Jay (1960) – *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Londres: George Allen & Unwin.
- MALEVICH, Kazimir (2002) – “As Leis da Pintura nos Problemas do Cinema”. In Margarita Tupitsyn, *Malevich e o Cinema*, trad. José Gabriel Flores, 147-158. New Haven e Londres/Lisboa: Yale University Press/Fundação Centro Cultural de Belém.
- MILLER, Jamie (2010) – *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. Londres: I.B. Tauris.
- NETTO, José Paulo (1986) – *O que é stalinismo*, 4.º ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- PETRIC, Vlada (1978) – “Esther Shub: Cinema is My Life”. *Quarterly Review of Film Studies*, 3(4), 429-448.
- PUDOVKIN, Vsevolod (2008) – “Métodos de Tratamento do Material (Montagem Estrutural)”, trad. João Luiz Vieira. In *A Experiência do Cinema*, ed. Ismail Xavier, 4.ª ed. São Paulo: Edições Graal, 57-65.
- PUDOVKIN, Vsevolod (2006) – *Vsevolod Pudovkin: Selected Essays*, ed. Richard Taylor, trad. Taylor e Evgeni Filippov. Londres: Seagull Books.
- REED, John (1978) – *Dez Dias que Abalam o Mundo*, trad. Edições “Avante!”, 3.ª ed. Lisboa: Edições “Avante!”.
- ROBERTS, Graham (2000) – *The Man with the Movie Camera: The Film Companion*. Londres: I.B. Tauris.
- SEQUEIRA, Fernando, Gorjão DUARTE, & Sérgio RIBEIRO (2010) – *Pequeno Curso de Economia*, 2.ª ed. Lisboa: Editorial “Avante!”.
- TAYLOR, Richard (2002) – *October*. Londres: BFI Publishing.
- TAYLOR, Richard (1979) – *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THOMPSON, Kristin (1992) – “Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s”. In *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, ed. Anna Lawton, 19-41. Londres: Routledge.
- VERTOV, Dziga (1984) – *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trad. Kevin O'Brien. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

Royal Court Theatre – Um Espaço Politizado

Royal Court Theatre – A Politicised Space

Ricardo Correia

Ricardo Correia, Ator, Encenador e Dramaturgo.

Escola Superior de Educação de Coimbra | IPC; Investigador do CEIS20. ORCID ID:
0000-0002-6299-611X.

https://doi.org/10.14195/1647-8622_20_4

Neste artigo, iremos deter-nos na produção de peças de teatro, denominadas de *new writing*, com base no trabalho levado a cabo no *Royal Court Theatre*. Pretendemos explorar o modo como as peças de teatro de cariz político evoluíram nos conteúdos e formas, em correlação com as mudanças sociais e políticas, e como isso permitiu transitar as percepções do “político” no “teatro”. O escopo será delimitado ao período de cada direção artística, analisando a sua linhas programáticas, inserindo-as no contexto social e político que determinou a escrita e produção das peças. Essa relação permitir-nos-á selecionar as peças mais relevantes e procedimentos técnicos dominantes em cada direção artística, de modo a analisar as possibilidades da prática do *new writing* na criação de Teatro Político. Deste modo podemos colocar algumas questões adicionais: Como evoluíram os processos e metodologias da escrita, denominada *new writing*, até hoje? Analisando os seus conteúdos e formas, como refletiu e absorveu o *new writing* novos mecanismos, processos de pensamento e estruturas da sociedade? Existe ou não, e quais são as consequências desta dramaturgia na transformação da sociedade?

In this article we will focus on the production of plays called *new writing*, based on the work carried out at the *Royal Court Theatre*. We aim at exploring how political plays evolved in terms of content and form, in correlation with social and political changes, and how this allowed “political” perceptions to reflect on the “theatre”. The scope of our work will be limited to the fixed period of each artistic direction, analysing their programme guidelines and placing them in the social and political context that regulated play writing and production. This relationship will allow us to choose the most relevant plays and the prevailing technical procedures in each artistic direction in order to analyse the potential of *new writing* practices in the creation of political theatre. This will open the way for some additional questions: How did the *new writing* processes and methodologies develop until today? Analysing its contents and forms, how did *new writing* reflect and absorb new mechanisms, thinking processes and structures of society? Does drama exist or not, and what are its consequences in the transformation of society?

Keywords: Royal Court Theatre; New Writing; British political theatre; the state of the nation; fictional theatre

Dans cet article, nous nous intéresserons à la production de pièces de théâtre, appelées « *new writing* », basées sur le travail effectué au Royal Court Theatre. Nous souhaitons explorer comment les pièces de théâtre à caractère politique ont évolué dans leurs contenus et dans leurs formes, en corrélation avec les changements sociaux et politiques, et comment cela a permis aux perceptions du « politique » dans le « théâtre ». La portée sera limitée à la période de chaque direction artistique, en analysant ses lignes de programme, en les insérant dans le contexte social et politique qui a déterminé l’écriture et la production des pièces. Cette relation nous permettra de sélectionner les pièces les plus pertinentes et les procédés techniques dominants dans chaque direction artistique afin d’analyser les possibilités de la pratique du « *new writing* » dans la création du Théâtre Politique. Nous pouvons ainsi poser quelques questions supplémentaires : comment les processus et les méthodes d’écriture, appelés « *new writing* », ont-ils évolué jusqu’à aujourd’hui ? En analysant ses contenus et ses formes, comment le « *new writing* » a-t-il reflété et absorbé de nouveaux mécanismes, processus de pensée et structures de la société ? Existe-t-elle ou non, et quelles sont les conséquences de cette dramaturgie dans la transformation de la société ?

Mots clés: Royal Court Theatre; New Writing; Théâtre politique britannique; État-nation; théâtre de fiction

Neste artigo, iremos deter-nos no percurso histórico do *Royal Court Theatre*¹ (doravante *RCT*), uma estrutura teatral situada em Londres, desde 1956, que através da ação de George Devine e da sua trupe *English Stage Company* se cimentou como um dos grandes pilares da criação de peças de teatro contemporâneo, denominadas de *new writing*². Ao empreender um percurso pelo trabalho desenvolvido no *RCT*, desde a sua fundação até à atualidade pretendemos refletir sobre as possibilidades da prática do *new writing* nas percepções do “político” no teatro.

Para Aleks Sierz (2011), o “new writing is a very British idea” (p. 16), em contraste com o teatro praticado na Europa continental:

While continental Europeans can boast of several powerful theatre movements, the British tradition is different. Abroad has theatre theories, the British have pragmatism; abroad has post-dramatic theatre practices, the British have dialogue-based text. In short, here the writer is King (or queen). (p. 50-51)

Salientamos que o teatro britânico, baseado tradicionalmente num teatro de autor, não se esgota nas práticas textocêntricas, existem naturalmente práticas distintas de dramaturgia e de criação, como por exemplo o *devised theatre*, prática que emergiu nos anos 60, que atualmente está bastante enraizada no Reino Unido, e se opõe à ideia do autor como autoridade, apostando numa autoria partilhada da criação. A nossa escolha recai sobre a evolução do *new writing* usando o *RCT* como epicentro desta prática, pois permitir-nos-á atravessar várias épocas e densificar diferentes pontos de vista sobre o teatro político britânico, pois tal como argumentam Aston e O’Thomas (2015)

(...) while British theatre has latterly become more interested in and influenced by European approaches to dramaturgy, the playwright remains core to British theatre with the Royal Court figuring as a major exponent of its playwriting principles and practices. (p. 31)

Historicamente o “político” tem vindo a ser articulado na prática teatral de vários criadores, assumindo distintas dimensões desde o século XX até à atualidade. Por exemplo, Erwin Piscator, em 1929, propôs uma nova dramaturgia, de teor documental, como resposta à sua época. Bertolt Brecht, por seu lado, defendeu a partir de 1926 o “teatro épico”, com o objetivo de consciencializar o público e criar uma rutura com o mundo da ilusão dramática. Para Harold Pinter, o teatro tinha como função destrinçar entre o real e o irreal, para desmascarar as estruturas de poder. Já para Augusto Boal, desde 1975, o teatro funciona como uma arma para empoderar os oprimidos e transformar a realidade social.

Esta relação entre “teatro” e o “político” assume-se também como matéria fecunda para várias reflexões teóricas e propostas críticas. Por exemplo, Carol Martin (2012 e 2013) des-cortinou a emergência de um novo “Teatro do Real”, caracterizado por vários procedimentos relacionados com o uso do documento, presente em novos criadores como forma de darem

¹ Sobre o *RCT* ver por exemplo: <https://royalcourttheatre.com/>.

² “New writing is a play that is written in the great tradition of British text-based theatre, which re-established itself in the brave new state-funded post-war world. (...) Gradually, in British Theatre, the notion of new writing – as opposed of the simple fact of play being new – expanded its meaning until it embraced the sense of being contemporary, original and somehow virtuous. (...) New writing is not only contemporary but it’s a form of fiction” (Sierz, 2011, p. 48).

conta das dinâmicas sociais e políticas do mundo contemporâneo. Já Hans-Thies Lehmann (2007) propõe o conceito de “interrupção”, deslocando o teatro político do primado habitual da tematização e do conteúdo (tratamento de temas políticos e distribuição de proposições ideológicas) para o primado da forma e dos modos de representação. O filósofo Jacques Rancière (2010) coloca a tónica nas novas formas de receção pelo espectador, reformulando o tradicional contrato palco-público, de forma a permitir a sua participação e autonomia, procurando ampliar a manifestação do dissenso emancipador, em lugar do consenso.

Escritores e investigadores como Kim Wiltshire e Billy Cowan (2018), que analisaram a criação do teatro político britânico entre 1968 e 2018, declaram a este propósito:

All theatre is political because in some form holds a mirror to the society in which it is created. That may to a certain extent be true, but there is of course theatre that is specifically political; theatre that looks at issues and asks the audience to think about those issues. (p. 1)

Partindo deste questionamento sobre os termos “teatro” e “político”, argumentamos que nem todo o teatro é necessariamente político, pois para existir uma dimensão política do teatro consideramos necessária uma relação robusta com a complexidade do momento social em diferentes pressupostos, tal como advogam Wiltshire e Cowan, a partir da tematização do conteúdo e da receção do público. Mas consideramos necessária também a existência de uma intencionalidade do escritor, de uma análise e contextualização deliberadas da situação social e política, bem como a aparição de uma estrutura dramaturgicamente capaz de responder à estrutura social vigente.

Partindo dos pressupostos acima referidos, centramo-nos na análise epocal das várias direções artísticas do *RCT*, e na suas linhas programáticas e contexto social e político em que as peças foram produzidas. Esta relação permitir-nos-á refletir sobre a prática do *new writing* na criação de um teatro de cariz político.

Deste modo, algumas das questões que poderemos colocar são as seguintes: Como o *RCT* lidou com os acontecimentos do seu tempo? Como as peças programadas no *RCT* se correlacionam com novos mecanismos e estruturas da sociedade? E, por fim, quais as consequências desta dramaturgia na transformação da sociedade?

Um radar de novas vozes: Royal Court Theatre

Passar na Slone Square e observar nas paredes do edifício do *RCT* os cartazes dos espetáculos permite-nos tomar o pulso às questões sociais e políticas contemporâneas. Cada cartaz contém em si um tema ou um assunto do tempo presente a ser dissecado. O edifício tem duas salas: a *Jerwood Theatre Upstairs* e a *Jerwood Theatre Downstairs*. A primeira tem capacidade para 90 pessoas, é uma *blackbox* versátil para trabalhos experimentais e novos autores darem os seus primeiros passos. Já a *Jerwood Theatre Downstairs* tem capacidade para 400 pessoas, sendo ampla mas com uma proximidade impressionante entre quem faz e quem vê. Além do bar existe uma livraria com uma quantidade de peças de teatro de vários escritores que passaram pelo *RCT* e marcaram a cena teatral mundial, tais como: Arnold Wesker, Athol Fugard, Caryl Churchill, David Hare, David Edgar, Harold Pinter, John Osborne, Lucy Kirkwood, Martin Crimp, Mark Ravenhill, Samuel Beckett, Sarah Kane, entre outros.

No *RCT* constrói-se o presente com a consciência do peso do passado desta vasta herança dramaturgica. O teatro vai de mãos dadas com a sua missão:

The Royal Court Theatre is the writers' theatre. It is the leading force in world theatre for energetically cultivating writers – undiscovered, emerging and established. Through the writers, the Royal Court is at the forefront of creating restless, alert, provocative theatre about now. We open our doors to the unheard voices and free thinkers that, through their writing, change our way of seeing.³

A missão atual, subsidiária da missão lançada em 1956 pelo primeiro diretor artístico George Devine, manteve-se como mote para as diferentes direções artísticas que passaram desde então pelo *RCT*: George Devine (1956-1965), William Gaskill (1965-1972), a quem se juntaram Lindsay Anderson e Anthony Page (1969-1972), Oscar Lewenstein (1972-1975), Robert Kidd e Nicholas Wright (1975-1977), Stuart Brugge (1977-1979), Max Stafford-Clark (1979-1992), Stephen Daldry (1992-1998), Ian Rickson (1998-2006), Dominic Cooke (2007-2013) e Vicky Featherstone (desde 2013).

Angry Young Men | 50's

George Devine, em 1956 declarou a missão do *RCT*: “Ours is not to be a producer's theatre, nor an actor's theatre, it is to be a writer's theatre” (*Apud* Little e McLaughlin, 2012, p. 17). Aliás, o termo cunhado para os autores é o de *playwrights*, isto é, escritores de peças, termo que adotaremos. A programação foi desenhada para ser um “teatro de arte”, entre o modernismo europeu, a revisitação de clássicos e a escrita de peças contemporâneas. Foi criado também o primeiro *Writers Group* em 1958, um grupo composto por escritores e encenadores, que se reuniam para testar procedimentos de escrita e sua relação com a cena, tendo estes acesso aos ensaios das produções teatrais no *RCT* e suas apresentações; tratou-se de um gesto significativo de Devine, pois permitiu entranhar os escritores na vida do *RCT*, aproximando o trabalho dramaturgico ao palco, prática que nas últimas décadas se tornou mais usual (Little e McLaughlin, 2012). Um primeiro gesto, que permitiu alterar os processos e metodologias de escrita, permitindo que a escrita em vez de estar a montante da cena, dialogasse com esta durante o processo de criação. Alguns dos escritores que fizeram parte desta época foram, entre outros, Arnold Wesker, Arthur Miller, Eugene Ionesco, Harold Pinter, John Arden, Jonh Osborne, Keith Johnstone, Samuel Beckett, Shelagh Delaney e Wole Soyinka.

O *RCT* começa por atingir um grande sucesso com a peça de John Osborne, *Look Back in Anger*, em 1956. Escolhemos como referência esta peça pois marcou uma época, naquilo que ficou conhecido como o movimento dos *Angry Young Men*. Como refere o investigador teatral Rui Pina Coelho, este movimento partilhava,

uma “sensibilidade *Kitchen Sink*” que se traduzia numa empatia para com as dificuldades de vida da classe trabalhadora e que visava deixar um retrato suficientemente digno e objetivo do seu quotidiano para que se pudessem retirar as conclusões necessárias a uma alteração do mundo. (Coelho, 2015, p. 266)

³ Informação retirada do sítio: <https://royalcourttheatre.com/about/>.

Esta peça, tal como outras nascidas do pós-guerra, carregam em si a representação da violência, do horror e da banalização do mal. Com uma matriz realista, *Look Back in Anger* marca o início do drama moderno britânico, ancorado no realismo social, e sinaliza o desejo de empoderamento da classe trabalhadora inglesa. A estrutura formal da peça continua a ser marcada pelos alicerces do realismo e das denominadas “peças sérias”, as quais, para Bernard Shaw, permitiam ver o teatro como “an agent of social reform as rooted in the use of dialectical structure” (*Apud* Grochala, 2017, p. 35).

O carácter político destes textos assenta sobretudo no uso da dialética, colocando em cena um conflito de diferentes ideais em palco, entre tese e antítese. Esta forma de construir peças engajadas, com uso de estratégias dialéticas, continua a ser um cunho de escritores britânicos contemporâneos:

This continuity in form, between the serious drama of Shaw and twenty-first-century political plays, is evident in the way contemporary British playwrights, such as David Edgar⁴ and David Hare⁵, theorize the construction of political plays. (...) Edgar identifies the dialectical discussions of social issues as an essential component of political theatre. (Grochala, 2017, p. 42)

Ao lado de John Osborne, mas distanciada do realismo social, situa-se a poética cénica de Samuel Beckett, escritor que confrontou em palco o absurdo da existência humana em peças como *Endgame* e *Krapp's Last Tape*. É com estes dois escritores que podemos identificar duas trajetórias distintas do RCT para as décadas seguintes: “The Osborne tradition in realism and the absurdist tradition of Beckett with his high degree of formal experimentation” (Aston e O’Thomas, 2015, p. 38).

Da violência | 60’s e 70’s

Foi nos anos 60, já na direção artística de William Gaskill (1965-1972), que 86 novas peças inglesas foram produzidas e 37 novos escritores apresentados no RCT. (Little, McLaughlin, 2012). Entre os escritores encontram-se, entre outros, Arnold Wesker, Christopher Hampton, David Storey, Edward Bond, Jean-Claude Van Itallie e Joe Orton. Foi durante este período que ocorreu um dos episódios mais marcantes do teatro britânico: a abolição da censura em 1968. O poder censório, no teatro londrino, era desempenhado pelo titular do cargo *Lord Chamberlain*, que lia as peças previamente e sugeria cortes às mesmas, sob a caução de não obterem licença de representação. Neste período, três peças não tiveram licença para ir a cena: *A Patriot For Me* de John Osborne, e *Early Morning* e *Saved* de Edward Bond. É esta última peça que servirá de referência para explorar os modos de resistência e confronto do teatro ao poder censório.

⁴ David Edgar estreou no RCT, as seguintes peças: *England's Ireland* [escrita em colaboração] (1972), *State of Emergency* (1972), *A Fart for Europe* [em colaboração] (1973), *Our Own People* (1978), *Mary Barnes* (1979). Sobre o escritor David Edgar, ver por exemplo: JESTER, Caroline (ed). (2018). *Fifty Playwrights on their craft*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.

⁵ David Hare estreou no RCT, as seguintes peças: *What Happened to Blake* (1970), *Slag* (1971) *Lay By* (1971), *England's Ireland* [escrita em colaboração] (1972), *Teeth 'n' Smiles* (1975), *Via Dolorosa* (1998), *My Zinc Bed* (2000), *The Vertical Hour* (2008), *Wall* (2009). Sobre o escritor David Hare, ver por exemplo: HARE, David. (2005). *Obedience, Struggle & Revolt – Lectures on Theatre*. Londres: Faber and Faber.

Na peça *Saved*, uma cena de apedrejamento, por alguns jovens, a um recém-nascido foi o rastilho para o ato censório. A licença de representação ficou caucionada a trinta cortes no texto, incluindo duas cenas integrais, o que o autor recusou. A peça sublinhava a crise económica e social em que vivia a sociedade britânica, e devido à censura foi representada para audiências de forma privada, tendo por isso a equipa do *RCT* acusada “of presenting na unlicensed play contrary of the 1843 Theatre Act” (Little, McLaughlin, 2012, p. 94), declarada culpada e multada. No seguimento deste episódio, a 21 de novembro de 1965, Sir Laurence Olivier, diretor do *National Theatre* escreveu um artigo no jornal *Observer*⁶. Estes acontecimentos levaram a que, em 1968, depois de um amplo debate, o parlamento inglês alterasse a lei de forma a erradicar o poder censório do *Lord Chamberlain*.

Importa clarificar a relevância da peça *Saved*, a qual atravessa várias épocas, na medida em que expõe fraturas na sociedade. Desde a indiferença aos atos de violência, a quebra de solidariedade, ao sentimento de incompreensão entre a liberdade individual e o poder instituído. Luta que atravessa vários séculos, desde as tragédias da antiguidade clássica até hoje. Numa entrevista ao jornal *Telegraph*⁷, em 2011, a propósito de uma reposição da peça *Saved*, Edward Bond afirma o seu cariz universal, já que poderia ser lida à luz de acontecimentos recentes como os tumultos violentos ocorridos entre 6 e 10 de agosto de 2011, na sequência do assassinato de Mark Dungan pela Polícia Metropolitana de Londres:

Those girls out there, those guys – were they acting politically? You have to say “No – they don’t understand their political situation”. They didn’t find out where the bankers are living – they turned on their neighbours. They started destroying themselves – and that’s what happens in this play. The guys kill the baby in order to gain their self-respect. That seems like a total contradiction. That baby is dirty, inarticulate, unable to control its situation. (*Apud* Cavendish, 2011)

A peça conseguiu captar a incapacidade de articulação de pensamento por parte de uma geração nascida no pós-guerra e, por conseguinte, ainda contaminada pela violência que transporta para o seu quotidiano e para a luta de classes. Para Michael Billington (2007), as questões de classe foram um tema recorrente nos anos sessenta, bem como o sentimento de “[p]olitical skepticism, youthful disaffection, sexual freedom and spiritual questioning that were part of the times” (p. 204).

Foi ainda nos finais de 60 que se deram passos importantes para afirmar o *RCT* como um radar de novas vozes e um lugar para um teatro engajado com as crises sociais e políticas. O primeiro em 1968, com a criação da função de *literary manager*, cargo ocupado pela primeira vez por Harriet Devine, filha de George Devine, o primeiro diretor artístico do *RCT*. A sua função consistia em ler peças de teatro, fazer relatórios das mesmas e passar as peças com potencial ao diretor artístico do *RCT*, no caso, William Gaskill. Depois, em 1969 (ainda sob a direção de William Gaskill, mas em colaboração com Lindsay Anderson e Anthony Page), foi inaugurada a sala *Theatre Upstairs*, à época com 60 lugares, dirigida por Nicholas Wright. Uma sala com o propósito de estreitar novos trabalhos de escritores e encenadores emergentes, sem a pressão que existiria na sala maior.

⁶ Cf. <https://www.theguardian.com/stage/2016/mar/24/the-royal-court-at-60-look-back-in-wonder#img-5>.

⁷ Cf. <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/8799172/My-play-predicted-the-riots.html>.

Estes dois momentos sublinham a importância dada pelo *RCT* à descoberta de vozes emergentes, de outras temáticas, à evolução de formalismos e linguagens de escrita. Se a nova sala permitiu oferecer um espaço para novos dramaturgos iniciarem o seu percurso, por sua vez, a função de *literary manager*, como argumenta Graham Whybrow (*literary manager* do *RCT*, entre 1994 e 2007), continua a ser responsável por descobrir as peças definidoras do nosso tempo:

When you read not just twenty plays we put on each year but three thousand plays that are sent to us each year, you actually see what people are preoccupied with. And there are patterns. (*Apud* Devine, 2006, p. 331)

Alguns dos escritores do *RCT* na década de 70 foram, entre outros Brian Friel, Caryl Churchill, Christopher Hampton, David Edgar, David Hare, Howard Barker, Howard Brenton, Joe Orton, Mike Leigh, Mustapha Matura, Nigel William, Richard O'Brien, Sam Shepard, Snoo Wilson. Estes escritores lidaram com questões de classe social e identidade nacional.

Entre 1972 e 1975 Oscar Lewenstein dirigiu o *RCT* e a sua direção ficou conhecida por levar à cena alguns importantes autores sul-africanos que lidaram com a censura e o *Apartheid*, como por exemplo Athol Fugard, John Kani e Wiston Ntshona. Consideramos que esta programação funcionou como um gesto político na medida em que ampliou internacionalmente as vozes da oposição que eram censuradas pelo regime sul-africano.

Já nas direções artísticas seguintes, com Robert Kidd e Nicholas Wright (1975-1977), avolumaram-se os problemas financeiros, o que levou ao fecho da sala *Theatre Upstairs* entre 1975 e 1976. Depois, sob a direção de Stuart Burge (1977-1979), a situação financeira continuou precária. Os dramaturgos desta época refletiram e debateram nas suas peças a identidade nacional a partir de acontecimentos políticos históricos como, em 1973, a adesão do Reino Unido à Comunidade Económica Europeia (C.E.E.), a atual União Europeia, em 1975, o referendo sobre ficar ou não na C.E.E (a vitória foi da permanência), ou em 1976 o empréstimo do F.M.I. ao Reino Unido.

Thatcherismo | 80's

Sob a direção de Max Stafford-Clark, a programação artística do *RCT* fez oposição às políticas neoliberais e aos apelos nacionalistas de Margaret Thatcher, que sobe ao poder a 4 de maio de 1979, empossada como a primeira mulher a ser eleita primeira-ministra Britânica. As produções nos anos 80 questionavam problemáticas de grupos específicos da sociedade, desde questões de raça, género, identidade e imigração. Foi uma época em que o *new writing* parecia ameaçado por companhias de teatro físico como os *Théâtre de Complicité* ou os *Dv8*, sem nomear o comercial *West End* (Cf. Little, McLaughlin, 2012). Os escritores da casa foram sobretudo Andrea Dunbar, Caryl Churchill, Hanif Kureishi, Howard Barker, Jim Cartwright, Louise Page, Terry Johnson e Timberlake Wertenbaker. Um dos escritores desta época, o aclamado romancista Hanif Kureishi, afirmou, em relação ao seu trabalho no *RCT*, sob a direção de Max Stafford-Clark:

Max Stafford-Clark was smart enough to realise that there was this new subject, which was race, which was immigration, these new communities – and he had always understood that part of the Court’s brief was to put on plays about people who weren’t represented. (*Apud* Devine, 2006, p. 208)

Uma das escritoras que deu conta destas transformações sociais foi justamente Caryl Churchill⁸, Inicialmente com *Top Girls*⁹ (1982), debatendo as questões de autodeterminação feminina e o modo como o sucesso de algumas mulheres não representaria afinal uma mudança substancial para a maioria. (Cf. Naismith e Worrall, 2013; Aston e Diamond, 2009); depois com a peça *Serious Money* (1987), debatendo o capitalismo selvagem que alimentava o mundo financeiro da *City* londrina.

“[C]hurchill was one of the first dramatists to understand the reality of thatcherism”. (Billington, 2007, p. 307)

Max Stafford-Clark é o diretor que mais anos se manteve à frente do *RCT*. Anteriormente tinha dirigido a companhia *Joint Stock*, fundada em 1974, e depois da passagem pelo *RCT* (1979-1993) criou a companhia *Out of Joint* em 1993. O trabalho de Max Stafford-Clark foi importante, na medida em que introduziu diferentes procedimentos que questionavam a autoria e autoridade no *new writing*. Por um lado, introduziu no trabalho com os escritores, métodos colaborativos e de investigação do tema/contexto a tratar. Alguns dos escritores que colaboraram com ele, deixaram de escrever a montante da cena, isto é, de entregar o texto pronto para ser encenado. Tendo sido convidados a lidar com as propostas dos atores e encenadores, através de improvisações e pesquisa de material, aproximando a sua escrita à cena. Isto permitiu criar um gesto de reapropriação do material gerado em palco pelos atores. Em *Serious Money*, por exemplo, Max Stafford-Clark levou os atores para a *City* londrina e iniciou um período de pesquisa de duas semanas, com entrevistas a pessoas ligadas ao mundo financeiro e análise de notícias do *Financial Times*, para depois apresentar cenas/improvisações a partir das personagens baseadas nessas entrevistas. Esse procedimento permitiu à equipa apropriar-se e explorar o tema, dominar o jargão financeiro e apresentar continuamente novo material para Caryl Churchill, permitindo a a reescrita da peça pela escritora. (Cf. Roberts e Stafford-Clark, 2007).

Por outro lado, o encenador ficou conhecido pela introdução do *actioning*, um dos processos de ensaio mais usados no teatro britânico, na fase de trabalho de mesa, e análise textual. Este trabalho pressupõe que as frases de cada personagem sejam acionadas com um verbo de ação, e isso sirva como uma estratégia (a soma de ações), para atingir o objetivo (necessi-

⁸ A escritora Caryl Churchill atravessa a história do *RCT* com várias peças, a sua mais recente peça, *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.*, estreou a 18 de setembro de 2019. Sobre a autora ver, por exemplo: ASTON, Elaine.; DIAMOND, Elin. (Ed.). (2009). *The Cambridge Companion to – Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁹ Esta peça começa com um jantar convocado por Marlene, para celebrar a sua promoção como diretora da agência de emprego *Top Girls*. As convidadas são personagens históricas femininas de épocas passadas. Esta Marlene representa Margaret Thatcher. “Caryl Churchill can assume with confidence that her audience will know that Maggies refers to Margaret Thatcher” (Naismith e Worrall, 2009, xxvi).

Para Michael Billington (2007), o que a escritora nos revela “[w]as not about statistics or about the need for more neo-Thatcherite top girls. What Churchill was saying, with her usual formal audacity, was that feminism will never seriously advance until we restructure the society” (p. 309).

dade), de cada personagem na cena (Cf. Caldarone e Llyod-Williams, 2004; Moseley 2016; Stafford-Clark, 2007). Este procedimento é usado na encenação, mais propriamente na passagem do texto à cena, mas também pelos dramaturgos, pois permite definir como eixo a ação dramática em oposição às ideias, e transforma a linguagem em comportamento. Para Max Stafford-Clark, a missão do *RCT* foi entendida como: “Obviously holding the mirror up to nature is the task if you run a new writing theatre, and holding the mirror up to society” (*Apud* Devine, 2006, p. 11).

In-Yer-Face | 90's

Nos anos 90, já sob a direção artística de Stephen Daldry e com uma nova aposta cultural do governo trabalhista de Tony Blair, reconfigura-se a visão do *RCT*, exportando a marca *Cool Britannia* para o mercado internacional, o que levou à exportação dos escritores do *new writing*. Em 1996 nasceu o *Royal Court's International Department* (Cf. Aston e O'Thomas, 2015), ajudando nessa missão. Sob esta direção artística, os escritores mais influentes foram Anthony Neilson, Conor McPherson, David Mamet, Gregory Motton, Jez Butterworth, Joe Penhall, Martim Crimp, Martin McDonagh, Terry Johnson e as figuras centrais do denominado *Theatre In-Yer-Face*, Mark Ravenhill e Sarah Kane.

O *Theatre In-Yer-Face* foi um movimento dramatúrgico baseado numa exposição explícita de violência, sexo, nudez, usando de linguagem obscena, características que chocavam o público, habituado a outras convenções teatrais. Este movimento foi marcante, não só na dramaturgia britânica, mas pela sua influência internacional. Destacam-se nesta fase duas peças icônicas, de algum modo filiadas na herança de *Look Back in Anger* de Osborne ou *Saved* de Edward Bond, tanto pela tradução da violência e mudança radical como forma de articular a realidade: *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill e *Blasted*, de Sarah Kane.

Escolhemos a segunda peça para analisar mais de perto algumas destas características. Para Edward Bond, *Blasted* (1995), de Sarah Kane, revolucionou a nossa percepção da realidade: “Blasted changed reality because it changed the means we have of understanding ourselves. It showed us a new way in which to see reality, and when we do that reality changes” (*Apud* Saunders, 2002, p. 190). Analisando a estrutura da peça, conseguimos compreender a sua afirmação. A dramaturga apresenta dois mundos: o mundo britânico, geograficamente definido em Leeds, como revelam as indicações cênicas da cena 1: “O quarto de um hotel muito caro em Leeds – do tipo de hotéis que são tão caros que podem ser em qualquer parte do mundo” (Kane, 2001, p. 11); e um mundo generalista, indicado na cena 3, no qual se abre o espaço da brutalidade com a entrada do soldado. Tal como consta nas indicações cênicas: “O hotel foi destruído por um projétil de morteiro. Há um grande buraco numa das paredes e tudo está coberto de poeira que ainda cai” (Kane, 2001, p. 61). Estas duas realidades, a nossa e a da violência, contaminam-se. Sarah Kane obriga-nos a lidar, no nosso espaço íntimo, com a brutalidade e atos de violência da guerra:

(...) I switched on the news one night while I was having a break from writing, and there was a very old woman's face in Sbrénica just weeping and looking into the camera and saying – please, please, somebody help us, because we need the UN to come here and help us. I thought this is absolutely terrible and I'm writing this ridiculous play about two people in a room. (*Apud* Saunders 2002, p. 38-39)

Sarah Kane oferece-nos, em 1997, uma análise da peça em que elucida como a estrutura formal foi usada para trabalhar o “político”:

Much more important than the content of the play is the form. (...) In terms of Aristotle's unite, the time and action are disrupted while unity of place is retained. Which caused a great deal of offense because it implied a direct link between domestic violence in Britain and civil war in the former Yugoslavia”. (*apud* Little, McLaughlin, 2012, p. 305)

Para o encenador James MacDonald, que dirigiu a peça *Blasted* no espaço *Upstairs*, a escritora Sarah Kane iniciou outra forma de escrever politicamente:

In the '90s it became harder to write a committed political play. Sarah was the first younger writer to solve that by changing the rules and writing about the political entirely through the personal. (*Apud* Little e McLaughlin, 2012, p. 304)

Neste período, através do *Royal Court's International Department*, dirigido por Elyse Dodgson, o *RCT* expandiu-se a outras fronteiras, com a abertura dos países do Leste europeu após a queda do muro de Berlim, mas será nos anos seguintes que esta expansão atinge maior expressão.

Internacionalismo | 1998 a 2006

Ian Rickson, no seu mandato, além de apoiar a estreia de dramaturgos como Debbie Tucker Green e Laura Wade, deu corpo ao trabalho dos escritores, ao assegurar a produção continuada da segunda ou terceira peça. Alguns dos dramaturgos que beneficiaram desta possibilidade foram: Sarah Kane, David Eldridge, Jez Butterworth, Roy Williams, Simon Stephens. Alguns dos autores internacionais apresentados foram os russos Irmãos Presniakov, o espanhol Juan Mayorga e o alemão Roland Schimmelpfennig.

Neste período houve um aumento substancial de peças baseadas em factos reais (*Verbatim Theatre*). Este ressurgir do “real” no teatro nasceu como resposta aos tempos de incerteza e de turbulência política que caracterizaram os anos do mandato do primeiro-ministro Tony Blair (1999-2007), especialmente quando acompanha George W. Bush, presidente dos E.U.A, no lançamento da invasão do Iraque em 2003. A investigadora Carol Martin esclarece-nos:

“It's no accident that this kind of theatre [documentary theatre] has reemerged during a period of international crises of war, religion, government, truth, and information. Governments 'spin' the facts in order to tell stories. Theatre spins them right back in order to tell different stories”. (2012, p. 23)

Os britânicos usam o termo *verbatim*, para se referirem à construção de peças sobre um tema específico a partir da gravação de testemunhos de pessoas reais. Esses testemunhos são depois editados, recontextualizados numa forma dramática, e os atores representam as pessoas reais entrevistadas criando um mosaico de vários pontos de vista sobre o tema (Hammond e Steward, 2008; Brown, 2012; Radosavljevic, 2013).

Algumas das peças mais emblemáticas no *RCT* que usaram essa técnica foram as seguintes: *Via Dolorosa* de David Hare (1998), escrita a partir de uma visita do escritor a Jerusalém; *My name is Rachel Corrie* (2005), co-editada por Alan Rickman e Katherine Viner, uma peça baseada em diários da ativista Rachel Corrie, morta por um *bulldozer* conduzido por um soldado israelita enquanto defendia uma casa de palestinianos; e *Talking to Terrorists* de Robin Soans (2005), uma peça construída a partir de testemunhos de pessoas de todo o mundo envolvidas em terrorismo.

É neste período que o *RCT* consolida a sua influência tentacular em outras geografias. Isso acontece de duas formas: com o *Royal Court International Workshop* e com a *International Residency*, que abriu ainda sob a direção de Max Stafford-Clark, em 1989. Primeiramente, foram realizados *workshops* em diferentes países, com a tutoria de dramaturgos afetos ao *RCT*. Exemplo disso foram as visitas à Rússia, que desde 1999, na perspectiva de Elyse Dodgson, influenciaram muitos criadores a usar a técnica *verbatim* (Apud Little e McLaughlin, 2012). Foi o caso do *Teatr.Doc*, uma companhia de teatro dirigida por Elena Gremina, que usa sobretudo a técnica *verbatim* na construção dos seus espetáculos. Já a *International Residency* convida dramaturgos internacionais a concorrer com as suas peças, sendo os selecionados convidados a frequentar um workshop no *RCT* de quatro semanas durante o verão Londrino.

A dramaturga portuguesa Sandra Pinheiro, numa entrevista realizada para este artigo a 28 de agosto de 2019, esclareceu-nos o processo da sua participação, em 2009, na *International Residency*:

Escrevemos o primeiro *draft* cá, depois de ter feito a proposta. (...) A cada autor era atribuída uma equipa de desenvolvimento. Essa equipa de desenvolvimento era composta por um tradutor. Tinhas um encenador, um *script adviser*, e tinhas um par, um dramaturgo inglês, que lia o teu texto, e depois tinhas um conjunto de atores que trabalhava contigo na montagem do texto para que pudesses fazer a reescrita. (...) Eles faziam-me perguntas, todos eles. Basicamente o processo eram eles a fazer perguntas e tu a dar respostas a todos eles. (...) Depois de termos estado uma semana e meia neste trabalho de laboratório estivemos uma semana sozinhos, só a escrever. (...) Para reescrever a peça. Foi traduzida e foi montada e só nessa parte final é que tivemos contacto com os outros colegas. (Pinheiro, 2019)

Deste modo, ao ensinar escritores de outras países, o *RCT* está não só a disseminar a escrita contemporânea, mas também a receber influências de outras realidades que se traduzem no contato com novas formas dramáticas. Algumas vozes que fizeram parte das residências foram por exemplo Vassily Sigarev (Rússia), Marius Von Mayenburg (Alemanha), Marcos Barbosa (Brasil), Lars Noren (Suécia), Jon Fosse (Noruega), Jorge Loureiro Figueira e Sandra Pinheiro (Portugal), entre outros.

É de salientar que Ian Rickson acabou o seu mandato a dirigir um clássico, *A Gaiivota* de Anton Tchekov, tal como Max Stafford-Clark o tinha feito no seu mandato, ao dirigir *Rei Lear* de William Shakespeare. No *RCT* semeia-se a escrita do tempo presente para se transformar num clássico do futuro?

É vasto o conjunto de escritores que coincidiram com a direção artística de Dominic Cooke: Alecky Blythe, Anthony Nielson, Bruce Norris, Bola Agbaje, Caryl Churchill, David Eldridge, David Hare, Debbie Tucker Green, Duncan Macmillan, Jez Butterworth, Lucy Prebble, Marius von Mayenburg, Mark Ravenhill, Martim Crimp, Mike Bartlett, Nick Payne, Polly Stenham, Simon Stephens, entre outros.

Dominic Cooke quando tomou posse expressou a aposta em “plays that engage with the world” (*Apud*, Aston, O’Thomas, 2015, p. 22). O sucessor de Ian Rickson, manteve as portas do *RCT*, durante o período de uma das maiores crises financeiras mundiais, abertas para os escritores internacionais quer na programação do *RCT* quer para a formação no *Royal Court International Workshop*. Este último, um espaço destinado a apoiar e desenvolver a dramaturgia de escritores internacionais. Para Dominic Cooke existiam duas questões que deveriam guiar os escritores internacionais antes de escreverem uma peça:

“‘What is a play?’ ‘Who are we now?’ (...) In other words a play must be the kind of work that addresses the contemporary issue of whom we are now. However, when the question ‘who are we now?’ is posed by a foreigner it becomes ‘who are you now’. In this sense, it is a fundamentally different question for the international playwright to deal with: the invitation is to engage in a self-reflexive examination of a writer’s culture through a materially different lens” (*Apud* Aston e O’Thomas, 2015, p. 36).

Estas questões, foram os pontos de partida para os dramaturgos internacionais, o que lhes permitiu escrever peças a partir do seu contexto, escavando temáticas políticas dentro da sua cultura em relação com os acontecimentos mundiais. Para Ruth Little (2010), *literary manager* do *RCT*, entre 2007 e 2010, este vínculo com o diretor artístico seria evidente:

[Dominic] Cooke encouraged an immediate and an engaged response from young playwrights to world events and to the contradictions and complexities of our lives and cultures. His programming stimulated and reflected a burgeoning dramatic interest in the critical analysis of the systems of power, and their dysfunction, the rituals and taboos of middle classes, and the relationship between faith and fundamentalism. (vi)

Uma peça referência na reação dos escritores aos acontecimentos económicos e sociais é *Love and Information* (2012), de Caryl Churchill. Nesta peça assistimos a dramaturgia a incorporar a fluidez social e política do século XXI. Caryl Churchill faz uso de novas formas, tais como o fragmento, a simultaneidade e a ligação em rede, deixando cair a passagem linear (de tempo e espaço) consolidada num mecanismo de causa-efeito e determinismo histórico. É com estas novas formas (fragmento, simultaneidade, rede) que a escritora compõe as sete secções de *Love and Information*. Na nota introdutória da peça pode ler-se:

The section should be played in the order given but the scenes can be played in any order within each section. There are random scenes, see at the end, which can happen any time. The characters are different in every scene. The only possible exception to this are the random Depression scenes, which could be the same two people, or the same depressed person with different others. (Churchill, 2012, p. 2)

Cada secção da peça, contém várias cenas com um título, como por exemplo secção 1 (*Secret, Census, Fan, Torture, Lab, Sleep e Remote*), sendo que o formato de cada cena é variável. As cenas são maioritariamente curtas e não existe distribuição para personagens, ficando ao critério do encenador a distribuição e relacionamento de cada cena dentro de cada secção.

É com esta escritora que a dramaturgia atinge um nível de experimentação maior, pois vai testando em cada peça os limites formais e políticos, tal como argumentam Elaine Aston e Elin Diamond:

For equally unsurpassed among contemporary playwrights is Churchill's capacity for dramaturgical invention and innovation. (...) For Churchill, dramatizing the political is not just a question of content, but also of form (...) Long before theorists of the postmodern identified time-space compression and radically discontinuous realities as the distinctive features of our postmodern condition, Caryl Churchill was developing a dramaturgy that translated this condition into a palpable experience in the theatre. (2009, p. 2-8)

Para onde apontar? | 2013 em diante

Com Vicky Featherstone, a primeira mulher a dirigir este teatro, nomeada como a britânica mais influente no teatro britânico em 2018¹⁰, o *RCT* continuou com as portas abertas ao mundo e programou *showcases* de vários autores, numa combinação de autores de referência com emergentes, entre eles Anna Deavere Smith, Anders Lustgarten, Alice Birch, Antony Nielson, Caryl Churchill, Chris Goode, Debie Tucker Green, Deborah Pearson, Denis Kelly, Duncan Macmillan, Enda Walsh, Guillermo Calderón, Jez Butterworth, Lola Arias, Lucy Kirkwood, Martin McDonagh, Nick Payne, Simon Stephens, Tim Crouch e *The Team*.

Um dos momentos importantes da programação de Vicky Featherstone foi o *Open Court*, um festival de seis semanas em que as portas do *RCT* se abriram para a comunidade e para novos públicos. Um dos seus projetos em 2013, foi levar a cena *The Big idea: PIIGS*, um trabalho com peças de autores de Portugal, Itália, Irlanda, Grécia e Espanha: os países afetados pela austeridade europeia fruto da crise financeira mundial iniciada em 2008. Os dramaturgos, como referem Aston e O'Thomas (2015), usaram na construção das suas peças:

Verbatim conversations from people in each of these countries talking about the economics downturn and its affect on their lives were recorded and translated so that a writer from UK and a writer from the country concerned could produce short pieces as creative responses to the material. (p. 36)

A escritora portuguesa selecionada para fazer parte do *PIIGS* foi Sandra Pinheiro, que tinha participado em 2009 na *International Residency*. Ela escreveu uma primeira peça, e depois April de Angelis, escritora britânica, escreveu outra peça em resposta à da escritora portuguesa, sob uma perspetiva britânica. Assistimos a esse espetáculo, que englobava as duas peças, na sala *Upstairs*. O espetáculo revelava a contradição de Portugal, enquanto país de destino de férias para os ingleses, confrontando as dificuldades que enfrentavam os portugueses devido à austeridade imposta pela TROIKA e o governo de Passos Coelho.

¹⁰ Cf. <https://www.thestage.co.uk/features/2018/stage-100-2018-full-list/>.

A reação rápida às crises que assombram a sociedade é uma das características do *RCT*. Reação em forma de peça de teatro, mas que várias vezes são transformadas em ações diretas como foi o código de conduta instaurado no *RCT*, sob a direção artística de Vicky Featherstone, para prevenir abusos de poder e assédio sexual no local de trabalho. Este código de conduta foi uma reação ao acontecimento teatral *No Grey Area*¹¹, de 28 outubro 2017, curado pelo *RCT* e dirigido por Lucy Morrison, que nasceu da recolha de histórias de abuso de poder que ocorreram na indústria teatral. O *site*¹² do *RCT* não deixa dúvidas à matéria gerada por esta ação:

Of our 150 stories, 126 related directly to experiences in our industry.
3% were incidents which happened in rehearsals or backstage.
16% were sustained inappropriate sexual comments over a period of time during a production or in a workplace.
14% happened at drama schools between tutors and students.
3% happened at work parties – press nights, birthdays, end of the run, Christmas, in the pub or at dinner, with alcohol. In the Town Hall meetings this blurred social context came up many times.
10% happened in interviews or auditions for jobs.
3% happened when invited or taken into an abuser’s home.
3% happened in an office context.
(The remaining 8.6% were “other” – witnessed, online, conference)
That 51.3% of the stories submitted took place in rehearsals, backstage, in drama schools, or involved sustained verbal abuse suggests significant change needs to happen in institutional culture.
There were 11 accounts of rape.

Considerações finais

Para David Hare, a missão do *RCT* seria dizer ao mundo coisas que ele não sabe sobre si mesmo, como refere num dos vários vídeos¹³, lançados para as celebrações dos 60 anos do *RCT*. Mas também aponta contradições ao *RCT* pois, apesar de ser um teatro de novos dramaturgos, “plays are chosen at the whim of Directors; a political theatre which has often violently eschewed politics” (*Apud* Little e McLaughlin, 2012, p. 452).

Ao longo deste artigo, deparamo-nos com diferentes direções artísticas que programaram em conformidade com os seus tempos, fazendo corresponder o núcleo da programação às crises e mudanças sociais, económicas, e aos apoios financeiros às Artes. A escrita de peças contemporâneas ao longo destes 60 anos do *RCT* revelou quase sempre uma preocupação de incorporar assuntos da sociedade (classe social, raça, identidade, questões de género, entre outros), através de um gesto artístico que espelhasse e refletisse as transformações da sociedade. Esta ideia de espelho da sociedade, de revelar o “estado da nação”, continua a ser uma das mais consolidadas formas de trabalhar o “político” no teatro britânico.

¹¹ Cf: <https://royalcourttheatre.com/whats-on/no-grey-area-your-stories-heard/>.

¹² Cf: <https://royalcourttheatre.com/code-of-behaviour/>.

¹³ Cf: <https://royalcourttheatre.com/collection/david-hare-royal-court-theatre/>.

Constatamos, ao longo deste artigo, através de um percurso pelo histórico de direções e autores do *RCT*, que estas peças têm um enfoque no realismo social, numa tentativa de mostrar parte do mundo, para intervir no seu todo. Nesta “dramaturgia de sinédoque” (Coelho, 2015), a denúncia e, noutros casos, as propostas de solução política, são os objetivos de quem escreve.

Será redundante afirmar que este artigo não pretende realizar uma cobertura exaustiva da produção dramaturgical do *RCT*, mas esperamos, que ao sublinhar algumas das peças e seus autores mais marcantes de cada época, tenha ficado exposto a evolução das peças, nos conteúdos e formas, em correlação com as mudanças sociais e políticas.

Note-se que inicialmente algumas peças do *new writing* estavam alinhadas dramaturgicamente com o modelo aristotélico, organizadas com princípio, meio e fim, assentes na ação e na verosimilhança. Estas peças mantinham no seu conflito a discussão dialética de um tema, como foi o caso das peças de John Osborne e Edward Bond, nos anos 50 e 60, e as peças dialéticas dos anos 70, as de David Hare e David Edgar. Sarah Grochala (2017) alega que:

The political play continues to be commonly thought as a play that yokes together the dialectical discussion of a political issue with a realist dramaturgy in a way that is considered to produce political efficacy”. (p. 13)

Estas peças pretendiam clarificar os diferentes pontos de vista temáticos em jogo, e consciencializar e esclarecer o espectador.

Nos anos 80 atentou-se a outras temáticas como género, raça, imigração e neoliberalismo. Destacaram-se neste período autores como Caryl Churchill e Hanif Kureishi. As estruturas dramaturgical das peças políticas evoluíram, na era pós-Thatcher, refletindo na sua estrutura as mudanças sociais e políticas, oferecendo uma passagem de uma política de conteúdo para uma política da forma. (Grochala, 2017). Neste percurso histórico no *RCT* torna-se evidente que houve mudanças metodológicas nos processos dramaturgical, nesta década. Exemplo disso, a introdução de procedimentos de trabalho mais colaborativos na criação, pelo encenador Max Stafford-Clark, permitindo a aproximação dos autores ao palco, levando à reescrita das cenas durante o processo de criação com os atores e encenador.

Argumentamos, ainda, que nos anos 90, as peças ficaram marcadas pela estética de choque que lidavam com o capitalismo e violência global. A peça *Blasted* demonstra essa mudança, e de como a dramaturgia incorporou uma política da forma, tal como sustenta Rebecca Prichard:

Structure wasn't just a craft, it was literally a tool to take society apart with, to make visible what we don't want to see. Theatre suddenly becomes more direct, more raw, more powerful. Political theatre wasn't about “representation” – it was about how we use everything in your power as a playwright to revolutionize how we perceive things. (*Apud* Little e Mclaughlin, 2012, p. 308)

A partir do ano 2000, as peças integram novas temáticas, sobre crises políticas, financeiras e ecológicas. A crise surge como um tema recorrente no pós-2000 (Angelaki, 2017). Nesta década, novas práticas foram convocadas, tal como o *Verbatim*, que permitiu aos escritores responder aos temas surgidos em tempos de incertezas e de manipulação de narrativas, com factos, evidências e provas, atestando o lugar do teatro como espaço de questionamento das grandes narrativas lançadas por governos e meios de informação.

As peças de teor político produzidas, ao longo dos 60 anos do *RCT*, responderam a novas temáticas, em correlação com as mudanças sociais e políticas, mas também criaram novas formas dramatúrgicas capazes de responder à estrutura social vigente.

A escritora Caryl Churchill, que atravessou boa parte da história do *RCT*, afirma que a procura dessas novas temáticas foi a par com a procura de novas formas:

Playwrights don't give answers, they ask questions. We need to find new questions, which may help us to answer the old ones or make them unimportant, and this means new subjects and new form".
(Cit. por Aston e Diamond, 2009, p. 71)

Mas quais são as consequências destas peças de teatro de teor político na transformação da sociedade?

Advogamos que são inúmeras, apesar de maioritariamente utópicas. Permitem, em alguns casos, mudar a percepção da realidade, como ficou patente na peça *Blasted* de Sarah Kane. Noutros casos são um espaço de resistência ao Poder, como serve de exemplo a peça *Saved* de Edward Bond, que enfrentou a censura. Por vezes, estas peças, antecipam novas crises, reagem rapidamente a acontecimentos, ou lançam luz para o que estava na sombra, invisível e marginalizado. Mas só atingem a sua plenitude na receção do público e no seu ato de escrutínio crítico.

Harold Pinter elucida-nos, no discurso de aceitação do Prémio Nobel, a 7 de dezembro de 2005, sobre o papel do teatro político:

Quando olhamos um espelho, pensamos que a imagem à nossa frente é exata. Mas basta movermo-nos um milímetro para a imagem se alterar. Aquilo que estamos realmente a ver é uma gama infundável de reflexos. Mas às vezes o escritor tem de quebrar o espelho – porque é do outro lado do espelho que a verdade nos encara. (Pinter, 2006, p. 261-276)

É este espelho quebrado, já todo martelado, virado para a sociedade e para nós próprios, que torna o *RCT* um teatro do tempo presente. Um teatro que através de novas vozes amplia o desenvolvimento da escrita e da cena na criação de um teatro comprometido politicamente. Assim, o *new writing*, transporta o âmago da tradição britânica de um teatro de autor, mas permite lançar um olhar comprometido e contemporâneo sobre a paisagem social e política. Cada peça funciona como uma reação ao “aqui e agora” e amplia um espaço de debate das questões prementes da sociedade. Resta-nos saber como vão reagir os escritores britânicos, desta casa do *new writing*, ao pós-Brexit.

Referências bibliográficas

- ANGELAKI, Vicky (2017) – *Social and political theatre in 21st – Century Britain*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury.
- ASTON, Elaine; DIAMOND, Elin (Ed.) (2009) – *The Cambridge Companion to – Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ASTON, Elaine; O'THOMAS, Mark (2015) – *Royal Court: International*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

- BILLINGTON, Michael (2007) – *State of the Nation – British Theatre since 1945*. London: Faber and Faber Limited.
- BROWN, Paul (Ed.) (2010) – *Verbatim – Staging Memory & Community*. Strawberry Hills, Australia.
- CALDARONE, Marina; LLOYD-WILLIAMS, Maggie (2004) – *Actions – The Actor's Theasaurus*. London: Nick Hern Books.
- CAVENDISH, Dominic (2011) – Versão consultada: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/8799172/My-play-predicted-the-riots.html>.
- CHURCHILL, Caryl (2012) – *Love and Information*. Londres: Nick Hern Book.
- COELHO, Rui Pina (2015) – *A vida como de costume – A representação da violência sistêmica na dramaturgia britânica de matriz realista do pós-segunda guerra mundial (1951-1967)*, 2015. [26.07.2019]. Versão consultada: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30936/3/XVIColoquio-Conflito-Trauma-V-DIGITAL.pdf>.
- DEVINE, Harriet (2006) – *Looking Back – Playwrights at the Royal Court, 1956-2006*. Londres: Faber and Faber Limited.
- GROCHALA, Sarah (2017) – *The Contemporary Political Play – Rethinking Dramaturgical Structure*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (Eds.) (2008) – *Verbatim Verbatim – Contemporary Documentary Theatre*. Londres: Oberon Books.
- HARE, David (2005) – *Obedience. Struggle & Revolt – Lectures on Theatre*. London: Faber and Faber.
- JESTER, Caroline (Ed.) (2018) – *Fifty Playwrights on their craft*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- KANE, Sarah (2001) – *Sarah Kane – Teatro completo*. Porto: Campo das Letras.
- LEHMANN, Hans-Thies (2007) – *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- LITTLE, Ruth (2010) – *The Methuen Drama Book of Royal Court Plays 2000-2010*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury Methuen Drama.
- LITTLE, Ruth; MCLAUGHLIN, Emily (2012) – *The Royal Court Theatre Inside Out*. Londres: Oberon Books.
- MARTIN, Carol (2012) – *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- ___ (2013) – *Theatre of the Real*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- MOSELEY, Nicky (2016) – *Actioning – and how to do it*. Londres: Nick Hern Books.
- NAISMITH, Bill; WORRALL, Nick (Eds.) (2013) – *Caryl Churchill – Top Girls*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- PINHEIRO, Sandra (2019) – *Sandra Pinheiro: testemunho via skipe com arquivo áudio*. Entrevista realizada por Ricardo Correia [08. 2019].
- PINTER, Harold (2006) – *Várias Vozes – Harold Pinter*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- RADOSAVLJEVIC, Duska (2013) – *Theatre Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Hampshire: Palgrave Macmillian.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) – *O espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- ROBERTS, Philip; STAFFORD-CLARK, Max (2007) – *Taking Stock – The Theatre of Max Stafford-Clark*. Londres: Nick Hern Books Limited.

- ROYAL COURT THEATRE [02.08.2019] – Versão consultada: <https://royalcourttheatre.com/whats-on/no-grey-area-your-stories-heard/>.
- ___ [03.08.2019] – Versão consultada: <https://royalcourttheatre.com/code-of-behaviour/>.
- ___ [03.08.2019] – Versão consultada: <https://royalcourttheatre.com/collection/david-hare-royal-court-theatre/>.
- ___ [02.08.2019] – Versão consultada: <https://royalcourttheatre.com/about/>.
- SAUNDERS, Graham (2002) – *Love me or kill me – Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University Press.
- SIERZ, Aleks (2011) – *Rewriting the Nation – British theatre today*. London; Methuen Drama.
- STAFFORD-CLARK, Max (2007) – *Letters to George – The account of a rehearsal*. Londres: Nick Hern Book.
- THE STAGE [01.08.2019] – Versão consultada: <https://www.thestage.co.uk/features/2018/stage-100-2018-full-list/>.
- WIEGAND, Chris (2016). [01.08.2019] – Versão consultada: <https://www.theguardian.com/stage/2016/mar/24/the-royal-court-at-60-look-back-in-wonder#img-5>.
- WILTSHIRE, Kim; COWAN, Billy (Ed.) (2018) – *Scenes from a Revolution – Making Political Theatre 1968-2018*. Londres: Pluto Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

De Agamben à “Ação Psicossocial em Carmona” –
A Biologia do Colonialismo

From Agamben to “Psychosocial Action
and Carmona” – The Biology of Colonialism

Eduardo António Margarido

Eduardo António Margarido, Investigador do Instituto de Comunicação da FCSH da Universidade Nova de Lisboa. Doutorado em Ciências da Comunicação. ORCID ID: 0000-0002-1736-8552.

DE AGAMBEN À «AÇÃO
PSICOSSOCIAL
EM CARMONA” –
A BIOLOGIA
DO COLONIALISMO

A questão da consideração da biologia como política, como biopolítica, tem um particular campo de observação e estudo que é o colonialismo. Através da consideração das reflexões do filósofo Giorgio Agamben, abordaremos a forma como a *vida nua* é recebida na soberania colonial, e como esse processo de recepção é revelado na tessitura histórica, nomeadamente através da imagem, com o particular método de YERVANT GIANIKIAN E ANGELA RICCI LUCCHI aplicado à análise de *footage* produzida pelo aparelho militar colonial português, nomeadamente os filmes de propaganda do *lusotropicalismo*. Estas metodologias dão-nos referências para a identificação na modernidade da ambivalência histórica dos arquivos e das imagens de arquivo. O seu trabalho de manipulação criativa de imagens aponta um caminho interessante que, em diálogo com a produção académica, torna os métodos artísticos um elemento fundamental dos processos de análise dos *discursos*, seja qual for o seu suporte.

Palavras chave: Biopolítica; colonialismo; cinema de propaganda; método artístico e ciência

FROM AGAMBEN
TO “PSYCHOSOCIAL
ACTION AND CARMONA” –
THE BIOLOGY
OF COLONIALISM

The consideration of biology as politics, as bio-politics, have a particular field of observation and study that is the colonialism. True the reflexions of the philosopher Giorgio Agamben we will approach the way how the *naked life* is integrated in the colonial sovereignty, and how that process of integration is revealed in the historic fabric, especially true the image, whit the singular method of YERVANT GIANIKIAN E ANGELA RICCI LUCCHI applied to the analyse of footage produced by the Portuguese military and colonial apparatus, particularly the propaganda films about the *lusotropicalismo*. These methodologies give us references for the identification in the modernity of the historic ambivalence of the archives and its images. Their work of creative manipulation of images show us one interesting path that, in dialogue whit academic research, turns the artistic methods as a crucial element in the process of analyse of *speech*, whatever is communication vehicle may be.

Keywords: Bio politics; colonialism; propaganda cinema; artistic method and science

D’AGAMBEN À « L’ACTION
PSYCHOSOCIALE
À CARMONA ». –
LA BIOLOGIE
DU COLONIALISME

La question de considérer la biologie comme une politique, comme une biopolitique, a un champ d’observation et d’étude particulier qui est le colonialisme. À travers la considération des réflexions du philosophe Giorgio Agamben, nous aborderons la manière dont la *vie nue* est reçue dans la souveraineté coloniale, et comment ce processus de réception est révélé dans la tessiture historique, en particulier à travers l’image, avec la méthode particulière de YERVANT GIANIKIAN ET ANGELA RICCI LUCCHI appliquée à l’analyse des images produites par l’appareil militaire colonial portugais, à savoir les films de propagande du *lusotropicalisme*. Ces méthodologies nous donnent des références pour l’identification de l’ambivalence historique des archives et des images d’archives dans la modernité. Son travail de manipulation créative des images indique une voie intéressante qui, en dialogue avec la production académique, fait des méthodes artistiques un élément fondamental des processus d’analyse des *discours*, quel que soit leur support.

Mots clés: biopolitique; colonialisme; cinéma de propagande; méthode artistique et science

A questão da consideração da biologia como política, como biopolítica, tem um particular campo de observação e estudo que é o colonialismo. Efetivamente a expansão colonial determinou que a soberania, o poder soberano do colonizador, abrangesse na sua *polis* viventes a quem não era reconhecido a participação plena na *civitas*. Vejamos, através da consideração das reflexões do filósofo Giorgio Agamben, como esta *vida nua* é recebida na soberania e como esse processo de recepção é revelado na tessitura histórica, nomeadamente através da imagem, com o particular método de YERVANT GIANIKIAN E ANGELA RICCI LUCCHI aplicado à análise de *footage* produzida pelo aparelho militar colonial português, nomeadamente o filme “Ação Psicossocial em Carmona”, em que o processo de transformação de *zoe* em *bios* é claramente revelado e apercebido pela imagem produzida.

Vale a pena ainda, neste passo, e até por contraponto à forma como a biopolítica entra nas formulações de Agamben, elaborar umas breves notas sobre como o idealizador da “biopolítica”, Michael Foucault, delimitava o conceito.

Este conceito surge pela primeira vez no pensamento de Foucault numa comunicação realizada a uma conferência no Rio de Janeiro, comunicação essa intitulada *O Nascimento da Medicina Social*¹.

Para Foucault (1988: 128) é o século XVIII que marca a entrada da vida na história, ou seja, a entrada dos processos próprios da vida humana no âmbito do saber e dos cálculos do poder. Assim, a vida humana tende a ser controlada e modificada pelo saber e pelo poder, como diz Foucault (1988: 134):

“O homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder”.

A biopolítica vai, assim, ocupar-se com os processos biológicos relacionados ao homem-espécie, estabelecendo sobre o mesmo uma espécie de *regulamentação*. Para compreender e conhecer melhor esse corpo é preciso não apenas descrevê-lo e quantificá-lo – por exemplo, em termos de nascimento e de mortes, de fecundidade, de morbidade, de longevidade, de migração, de criminalidade, etc. –, mas também elaborar com tais descrições e quantidades, combinando-as, comparando-as e, sempre que possível, prevendo o seu futuro por meio do passado. Com este labor assistimos à produção de múltiplos saberes, como a Estatística, a Demografia e a Medicina Sanitária.

Uma das consequências práticas desse poder encarregado de promover a vida é a instauração da norma, isto é, um poder como esse, que tem como tarefa principal a garantia da vida, terá sempre a necessidade de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos. E esse mecanismo é a norma. É por isso que, como afirma Foucault, “uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida” (1988:135). Em resumo, a biopolítica caracteriza-se por ser uma forma de racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de vivos que constituem uma população (Bonnafous-Boucher, 2001).

¹ In “Microfísica do Poder”, Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 79-98.

Uma consequência interessante do exercício do poder sobre a biologia, e com algumas ilações para a nossa tese, é o que Foucault chama de “disciplinas”.

As disciplinas são uma técnica, um mecanismo, um dispositivo de poder, são “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante das suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade” (Foucault, 1975:30) Elas são uma “anatomia política”, [...] uma “mecânica do poder”; “ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam *o que se quer*, mas para que operem *como se quer*, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina” (*Idem*: 129).

Esta tecnologia disciplinar, segundo Foucault, tem por arquétipo o dispositivo panóptico, idealizado por Jeremy Bentham no século XIX, e que tem por característica principal um princípio de visibilidade (vigilância) permanente.

Segundo Foucault:

[...] induzir no detido um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce; enfim, que os detidos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. Para isso, é ao mesmo tempo excessivo e muito pouco que o prisioneiro seja observado sem cessar por um vigia; muito pouco, pois o essencial é que ele se saiba vigiado; excessivo, porque ele não tem necessidade de sê-lo efetivamente. (*Ibidem*:166-167)

Para Foucault o indivíduo é, assim, produto da disciplina, uma realidade fabricada por ela.

“O indivíduo é, sem dúvida, o átomo fictício de uma representação “ideológica” da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de poder que se chama ‘disciplina’”. (*Ibidem*: 161)

A formulação totalitária surge aqui na sujeição do corpo biológico a uma tecnologia que, mais do que punir, visa industrializar o biológico numa relação de poder que é condição de subsistência das sociedades capitalistas que emergem a partir do século XVIII. Se a concepção do poder em Foucault é diferente da de Agamben, este último tendo dele uma formulação jurídica através da afirmação da soberania e aquele uma concepção do poder enquanto relações disseminadas pelo tecido social, ambos convergem na visão de que o poder (aqui visto como imposição totalitária de interesses) se exerce sobre os viventes, ora excluindo-os da soberania, ora disciplinando-os e industrializando-os através da atomização e da vigilância permanente.

Particularizando o pensamento de Agamben, comecemos com a sua afirmação de que os gregos do mundo clássico não possuíam um termo único para designar a palavra *vida* como entendida atualmente. Na verdade, os gregos utilizavam dois termos: *zoé* e *bíos*. O primeiro termo exprimia o simples fato de viver, comum a todos os seres vivos, sejam eles animais, homens ou deuses; o segundo, a forma de viver própria de um indivíduo ou grupo (Agamben, 2010:9). Enquanto *zoé* designava, portanto, a vida animal ou orgânica, *bíos* indicava a vida qualificada de cidadão, a vida politicamente qualificada. É com base nesta for-

mulação clássica do conceito de vida que o filósofo analisa a noção de soberania, e com ela define o *homo sacer*.

Imerso numa névoa histórica, o conceito de *homo sacer* pode ser entendido, equivocadamente, como impróprio para descrever a vida nua e a sujeição do vivente ao poder soberano. No entanto, o trabalho de Agamben não é meramente de análise histórica já que, ao retirar o *homo sacer* dos primórdios da história de Roma e situando-o como o primeiro enunciado paradigmático do espaço político ocidental, o corolário de Agamben não pretende ser historicamente neutro, mas sim atributivo à figura do portador da vida nua de um conteúdo político real.

“Protagonista deste livro é a vida nua, isto é, a vida matável e insacrificável do *homo sacer*, cuja função essencial na política moderna pretendemos reivindicar”. (Agamben, 2010:16)

Não se trata, portanto, de uma inclusão da vida natural, mas da vida nua. A vida nua, a vida constantemente ameaçada por um poder de morte, ao ser excluída através da fundação da Cidade, é automaticamente incluída na figura da submissão ao soberano que reservou para si o *ius contra omnes* (Agamben, 2010:105-6).

No direito romano arcaico a pessoa declarada ou constituída como *sacer* era excluída da jurisdição humana, sem passar, entretanto, para a esfera divina, acarretando uma dupla exclusão e, conseqüentemente, uma dupla inclusão. O *homo sacer* era excluído do *ius humanum* e do *ius divinum* e, por isso mesmo, a vida do *homo sacer* era incluída na forma de insacrificável e matável. A vida consagrada, sagrada, no *homo sacer*, implicava a possibilidade de matá-lo sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício (Agamben, 2010:83-6).

“...soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos” (Agamben, 2010: 86).

A vida nua do *homo sacer* não é um dado natural, mas um produto de um ato jurídico-político. Esta frase sintetiza uma parte relevante do significado político-filosófico da figura do *homo sacer*. Este representaria “a figura originária da vida presa no *bando* soberano e conservaria a memória da exclusão originária através da qual se constituiu a dimensão política” (Agamben, 2010:84). Isto leva necessariamente à reflexão que a vida nua não seria aquela desprovida de direitos, mas, ao contrário, a nudez da vida oculta-se em uma vida plena de direitos e garantias jurídico-políticas institucionalizadas.

A política ocidental produz e outorga vida nua com vestes variáveis (formas de vida) ao vivente, sob o preço da completa submissão à violência soberana. A situação-limite do estado de exceção, que atualmente se tem convertido em regra, demonstra como a vida pode ser isolada da sua forma. Se o estado de exceção é o paradigma constitutivo da ordem jurídica e, além disso, tem se erigido como uma técnica de governo, todos os homens são, portanto, potencialmente *homines sacri*.

Esta ideia, ou a sua protoformulação, já tinha sido aflorada por Adorno e Max Horkheimer, a propósito da noção de totalitarismo, para significar a violência perpetrada pelas potências ocidentais não só contra os povos coloniais, mas também contra os pobres nas metrópoles capitalistas (Adorno *et al.*, 2002: 67-68). É na radicalização desta crítica de Adorno, e

no contexto da análise da soberania, do poder e da lei, que Agamben afirma, provocatoriamente, haver uma solidariedade concêntrica entre a política do ocidente e totalitarismo dado o facto de os dois sistemas criarem uma zona a onde a lei e a violência não se distinguem (Agamben, 1998). Quer a democracia quer o totalitarismo vêem o poder de estado como central e todo-poderoso. Assim, para Agamben, os dois sistemas partilham a mesma ideia sobre a forma da soberania, equipando-a com uma ferramenta especial para uso em casos extremos: o estado de emergência (Agamben, 1998:12).

Agamben argumenta que a declaração do estado de emergência ameaça liquidar a democracia porque é criada uma zona de não distinção entre a lei e a exceção. A declaração do estado de emergência cria assim um paradoxo jurídico: quando é declarado torna possível à soberania atuar fora da lei. Como a exceção não pode ser codificada na ordem estabelecida, é preciso quem decida o que é uma exceção e quais as regras que se lhe aplicam. Essa decisão competirá então ao soberano, que assim determinará o que constitui a ordem pública e quando a mesma é violada. Para Agamben este processo de declarar a exceção não se traduz na anulação de um excesso, mas na criação e na definição de um espaço na qual a ordem jurídico-política adquire validade (Agamben, 1998: 19).

Mas qual a razão pela qual as democracias necessitam de um poder que pode eliminar a sua *anima* democrática? Segundo Agamben o estado-nação e todos as soberanias dependem da exclusão: a soberania exclui sujeitos para se constituir a si própria. Como vimos, na antiguidade Grega a vida já se encontrava dividida em duas esferas: a vida nua (*zoe*) e a vida política (*bios*). A soberania produzia a esfera política excluindo alguém da vida nua (e incluindo-os na *bios*), os que restavam na vida nua permaneciam como um *bando biológico* mas que não eram colocados fora da lei, mas apenas não lhes eram reconhecidos os direitos de participação na esfera política, criando-se uma massa biopolítica sem rosto. Historicamente a massa biopolítica foi vendo ser-lhe reconhecidos direitos de participação na esfera política, mas em que, em cada momento, segmentos eram excluídos se não se conformassem com as exigências da soberania. Esta oposição entre poder soberano e a vida nua reaparece nas sociedades formalmente democráticas.

“Behind the long, strife-ridden process that leads to the recognition of rights and formal liberties stands once again the body of the sacred man with his double sovereign, his life that cannot be sacrificed yet may, nevertheless, be killed”. (Agamben, 1998: 10)

O refugiado é a prova de que este processo no qual as pessoas são privadas do seu estatuto jurídico e político e transformados em “vida nua” está ativo no mundo contemporâneo. Como o sociólogo Belga Jean-Claude Paye demonstrou, a “guerra ao terror” (e, dizemos nós, a crise de refugiados na europa) gerou uma transformação em que o estado constitucional foi substituído por um permanente estado de exceção (Paye, 2004: 10). O campo de prisioneiros de Guantanamo transformou-se num símbolo destas “zonas sem lei”, um local para onde a soberania pode mandar sujeitos que são apresentados como um perigo para a nação – *homines sacri*. Estamos assim perante um plano inclinado, segundo Agamben, em que o totalitarismo se instala na exceção do estado de emergência, funcionando como uma ferramenta das democracias em consequência da génese da sua soberania exclusiva.

A busca de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi

Como exemplo da complexificação que acabamos de referir e da forma como o totalitarismo se instala no tecido social e, conseqüentemente, nos seus produtos culturais, refletimos agora sobre o trabalho destes dois cineastas que, através da arte, olham para os arquivos e documentos históricos de uma forma que se articula com a ideia de Agamben sobre os *homines sacri* e, especialmente, dão-nos referências para a sua identificação na modernidade. O seu trabalho de manipulação criativa de imagens aponta um caminho interessante que, em diálogo com a produção académica, tem também sido realizado por alguns autores contemporâneos portugueses, onde avulta Ângela Ferreira que trabalhou criticamente sobre os filmes de Margot Dias em *A Tendency to Forget* (2015).²

Os cineastas recuperaram filmes antigos, essencialmente *footage* dos anos 20 e 30 do Século XX, muitos deles já sem estarem em condições técnicas de ser exibidos devido à natural degradação do suporte pelo tempo, e re-filmaram (fotografaram) todos os “frames” com uma máquina artesanal por eles inventada e construída a que chamaram a “câmara analítica”. Com esta câmara procederam a um trabalho de “tecelagem” dos “frames” antigos reeditando-os e revelando assim o escondido tecido histórico. Através deste método exploram os temas do passado para demonstrar como eles suportam o presente, como o tempo passado (neste caso no princípio do Século XX) continua a moldar o presente (Gianikian *et al.*, 2004).

É este discurso ideológico, as relações de poder subjacentes às imagens de arquivo, sejam elas as relações de dominação colonial ou as inerentes ao militarismo na guerra, que são reveladas pelo particular método de Angela e Yervant (Nash, 2004). Esta forma de “re-olhar” não só sublinha o “campo” que está fora da principal linha de visão/observação como cria uma dimensão imaginária que está para lá dos gestos referenciados. No seu filme *Inventario balcânico* filmagens dos anos 20, 30 e 40 do Século XX lançam uma panorâmica sobre a convivência das diversas comunidades e culturas em tempos de paz, uma convivência que sabemos dilacerada pelas guerras dos anos 90 e cujas origens se encontravam latentes já nestas filmagens (Gianikian, 2004).

Detenhamo-nos numa expressão dum “close-up” de uma rapariga de cabelo encaracolado constante do filme que, em enquadramentos frontais e laterais, nos é mostrada a interagir com o cameraman rindo e batendo as palmas. Enquanto a sua face desaparece do enquadramento, podemos ver o medo nos seus olhos. Este medo revela a construção falsa, postiça, que aquelas filmagens faziam da convivência das comunidades, demonstrando uma harmonia inexistente, encobrendo a violência que o autoritarismo militar já ali projetava. Uma imagem do passado que emerge no presente, e que já tudo explicava (Gianikian, 2004).

Como é que a utilização do método de Gianikian e Lucchi nos permite perceber o que é ocultado pela *footage* dos militares no contexto da Guerra Colonial? Como é possível acedermos aquilo que *não devia ser mostrado*?

Pela análise de um dos principais formatos do cinema produzido pelos militares com o fim de propagandear os princípios fundantes do Estado Novo iremos perceber como o espaço que está entre as imagens, e mesmo para lá delas, ilustra toda a violência da imposição sobe-

² No mesmo sentido Susana Sousa Dias (*Natureza Morta*, 2005) a partir de imagens da guerra colonial, e João Canijo (*Fantasia Lusitana*, 2010) sobre imagens do *Jornal Português*, reinterpretam as imagens originais criando um novo discurso.

rana pelo regime político-colonial português. Esse formato consistia numa espécie de documentário/ficção, em que se pretendia dar conta das ações psicossociais levadas a cabo pelo exército para condicionamento das populações locais mas que eram, no essencial, ficções de pura propaganda

“Acção psicossocial em Carmona”

Trata-se de um filme realizado pela Divisão de Fotografia e Cinema dos SCE, produzido pela RTP e patrocinado pelo Serviço de Informações Públicas das Forças Armadas.³ Da análise das fichas de circulação das respetivas cópias (registo dos locais para onde os filmes eram enviados para exibição) é possível concluir que duas delas circularam até março de 1974, que percorreram uma parte significativa das unidades militares do continente e ilhas bem como foram enviadas à PSP e GNR, existindo ainda registos do seu envio para a Guiné, Cabo Verde e Timor.

Trata-se de um filme de tipo expositivo, ficcionado, que apresenta um exemplo de um caso de captura de guerrilheiros da UPA e da sua inserção, depois de esclarecidos pelos militares, na vida das comunidades que tinham abandonado. Divide-se em várias partes narrativas, desde a captura até à festa final de celebração e integração na comunidade, com um intuito pedagógico, nomeadamente quanto ao papel dos militares no contexto da sua intervenção no conflito. A ação decorre no norte de Angola e baseia-se em imagens captadas para o filme, com um texto descritivo das imagens e narrado de forma omnisciente por voz-off.

Iremos agora seccionar e analisar as diversas partes deste filme através das suas sequências mais relevantes, adotando como definição de sequência a formulada por Luís Nogueira (Nogueira, 2010) e que consiste num conjunto de cenas (unidade de tempo e de espaço num conjunto de planos) sem cortes, com preceptiva coerência interna e possíveis lacunas de tempo (elipses).

1.ª Sequência: abertura, com indicação das entidades que patrocinam e produzem. Início com viaturas militares com soldados que circulam em plano geral por uma picada de terra, fechando-se o plano progressivamente até um enquadramento reconhecível em plano de conjunto dos grupos de militares individualizados em cada viatura. A banda som consiste em música sincopada, de tom apenas remotamente militar, que induz um sentimento de suspense e ação iminente. Não tem narração. Dura até ao minuto 1 m e 18 s.

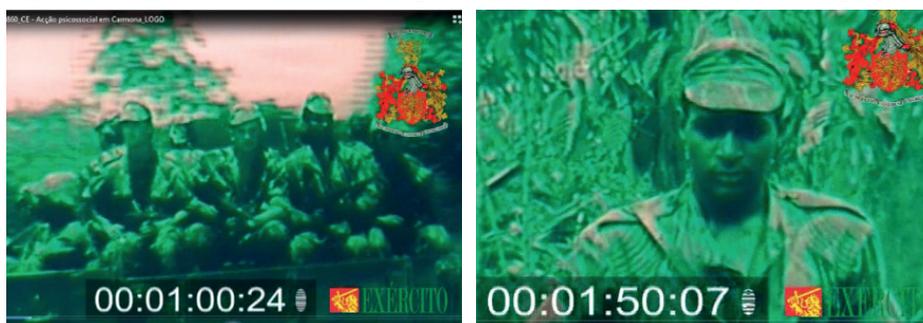
2.ª Sequência: progressão de coluna militar apeada por picada, enquadrada por planos de conjunto, planos americanos e planos aproximados dos rostos dos soldados, com expressão de expectativa. Grande plano de rosto de soldado negro. Na banda som continuação da música da sequência anterior que vai esmorecendo sendo introduzidos ruídos de animais na floresta (reconhecíveis pássaros, eventualmente macacos). Dura até ao minuto 2 m 11 s.

³ Foi realizado no ano de 1963 e registado sobre o n.º 860 em 10 de novembro de 1967 do Livro de Carga. As cópias, a preto e branco, têm origem na Tóbis Portuguesa, tem 24 imagens por segundo em 16 mm, som ótico, uma metragem de 232 m, é narrado/legendado em português, tem 22 minutos de tempo de projeção, custou (cada cópia) 769 escudos e dele foram feitas 5 cópias. O lançamento à carga foi feito por publicação na Ordem de Serviço n.º 81 de 1967.

3.^a *Sequência*: dois nativos circulam a pé pela picada, um deles com uma catana. A coluna militar para e acoita-se na floresta, preparando uma emboscada. Planos gerais de conjunto dos nativos, grandes planos dos rostos dos soldados emboscados. Na banda som a música extingue-se e só se ouvem os ruídos da floresta (essencialmente pássaros). Dura até ao minuto 2 m 56 s.

Nestas sequências pretende-se demonstrar a prontidão bélica das tropas, com a conjugação combatente das imagens e da música, mas deve ser notada a preocupação de mostrar a presença de soldados negros entre a tropa (através de planos aproximados e grandes planos), com o valor simbólico da multirracionalidade elemento icónico da construção imagética do colonialismo português, funcionando como elemento de sintaxe para a construção da linguagem simbólica no sentido da sistematização feita por Lucia Santaella a propósito da construção do filme enquanto discurso simbólico.

Fig. 1 – Fotogramas demonstrando a presença de soldados negros entre a tropa



4.^a *Sequência*: captura dos nativos pela tropa, sendo estes abordados sem qualquer violência rendendo-se de imediato, levantando os braços. Planos de conjunto. Interrogatório dos detidos pelo comandante de pelotão. Na banda som a música recomeça, ainda induzindo a sensação de ação militar, e a narração inicia-se por voz-off. A narração refere que os prisioneiros pensavam que a “tropa do putu” os mataria e viram que assim não era. Os prisioneiros são conduzidos até às viaturas militares e transportados até ao local onde se encontra um jipe com o comandante de companhia. Planos de conjunto e grande plano de soldado negro. Narração explicativa, chamando os prisioneiros pelo nome (Manuel Quisamba e Maneca), referindo que eles tinham sido enganados pelos “homens do Congo” e que “as tropas do putu não lhes querem fazer mal”. A narração começa aqui a sublinhar a frase “o homem tem cabeça para pensar, para o bem e para o mal... não deve dar atenção à maldade” que irá ser repetida ao longo do filme. A música, ainda com alguma sonoridade militar é agora alegre e repousante. Dura até ao minuto 4 m 18 s.

5.^a *Sequência*: interrogatório/conversa do capitão com os nativos detidos em planos aproximados de conjunto. O tom é de grande afabilidade com oferta de cigarros. Grandes planos dos nativos a dizerem que sim movendo a cabeça e a disfrutarem dos cigarros. A banda som tem por fundo música alegre em tom de marcha e a narração explicativa refere que os nativos podem voltar com as suas famílias, que é hora de reconstruir e fazer uma vida melhor. É repetida a frase “o homem tem cabeça...” e o mal atribuído aos “homens do Congo”. A nar-

ração refere que o Quizamba e o Manecas agora acreditam no “puto” e que se comprometeram a voltar com as suas famílias. Planos de conjunto dos nativos a cumprimentarem o capitão e outros oficiais, a afastarem-se pela picada a pé a dizerem adeus. Dura até ao minuto 5 m 56 s.

6.^a *Sequência*: o capitão e um grupo de militares esperam, planos gerais de conjunto mostram-nos descontraídos, mas na expectativa. O Quizamba e o Manecas aparecem pela estrada acompanhados por um grupo de cerca de uma dezena de nativos. Planos aproximados de conjunto que mostram os nativos a conversar e confraternizar com os militares, que distribuem cigarros. Planos de conjunto mostrando os nativos a escutarem atentamente o capitão. A banda som continua com a narração em off explicativa, referindo que agora os mais velhos vêm ouvir o capitão, que repete o que já lhes tinha sido dito pelo Quizamba sobre as boas intenções do “puto”. A musica continua em fundo tipo marcha e em tom alegre. Planos de conjunto dos nativos a cumprimentarem os militares e a abandonarem o local. Os militares regressam às viaturas e também abandonam o local. Dura até ao minuto 8 m e 22 s.

7.^a *Sequência*: planos gerais de uma coluna de viaturas militares a aproximar-se de população aglomerada na estrada de terra. Um grupo de militares apeia-se das viaturas e dirigem-se à população, destacando-se o capitão que tem um pequeno macaco no ombro. Militares e população cumprimentam-se e conversam, em planos gerais. Plano aproximado de um velho combalido. Médico militar presta assistência sanitária, o doente é transportado em maca para as viaturas. População e também embarcada nas viaturas. Grupo de crianças em planos aproximados é embarcado numa viatura por um militar negro, que os ajuda. Viaturas militares com a população chegam a campos lavrados e são saudados por outro grupo de população que já lá se encontrava. A banda som é constituída por musica que alterna entre tipo marcha algo triunfalista e música clássica suave, induzindo um ambiente de concórdia e progresso. A narração explicativa em off refere que agora a população já não precisa de sofrer com as más condições da mata, pode voltar às suas terras e cultivar as suas lavras sob proteção da tropa. A frase “o homem tem cabeça...” volta a ser repetida. Dura até ao minuto 11 m e 05 s.

Da quarta à sétima sequência podemos considerar como sendo o segmento narrativo da construção da confiança entre a tropa e a população. Como elementos simbólicos do discurso o aparecimento do capitão, como “o mais velho” e símbolo de autoridade, que é demonstrado pela sintaxe simbólica dos galões e por ser o único militar que não usa camuflado, mas uma farda tradicional. Acresce o pormenor do macaco ao ombro, de algum modo simbolizando uma ligação à terra pela partilha/fruição dos seus seres biológicos.

Fig. 2 – Fotogramas representando o capitão em contato com a população



Os planos aproximados do soldado negro a ajudar as crianças a entrar na viatura militar também funcionam em termos da sintaxe simbólica como a construção do discurso de que “somos todos portugueses”, negros e brancos, tropa e população, solidários e em entreatada, sobre a tutela benévola do “mais velho”, cuja farda reveste o símbolo da autoridade a que todos devem obediência, Portugal.

Fig. 3 – Fotograma de soldado negro a ajudar crianças a subir para a viatura



8.ª Sequência: panorâmica de lavras e terras cultivadas. O grupo de população indígena em plano geral de conjunto a chegar a essas terras onde é recebido por um grupo de militares portugueses. Planos aproximados da população, crianças e mulheres. Grandes planos dos rostos de mulheres. Planos gerais de dispersão dos militares e da população. Plano de conjunto do capitão que fica a conversar com grupo de homens e “mais velhos”. Grande plano do rosto de um “mais velho”. Banda som inicia-se com uma música alegre e triunfante a quando da chegada da população às lavras evoluindo para uma música mais suave induzindo sentimentos otimistas. Narração em off omnisciente, explicativa, explicitando a vida melhor que as pessoas irão ter por participarem na vida da comunidade sobre a tutela do “puto”. Dura até ao minuto 13 m e 8 s.

Dois momentos importantes nesta sequência (e que enraízam já nas anteriores). O primeiro, o processo de reconhecimento pela soberania (representada pelo capitão e pela sua farda) da sua vida biológica, dos seus *homos sacer*, que retira da *zoe* e promete admitir na *bios* (no sentido de Agamben). Essa promessa da visão colonial será ainda demonstrada nas sequên-

cias seguintes, em que as comodidades da civilização acompanharão o processo de integração, numa dualidade simultânea de afirmação de poder (proteção, soberania) e superioridade benevolente que a promessa de integração na *bios* representa, uma promessa que apenas concederá os direitos que forem merecidos (nomeadamente através do grau de submissão).

O segundo, pela perplexidade com que nos interrogamos sobre os olhares nos grandes planos do rosto de mulheres negras que podemos ver nos seguintes fotogramas:

Fig. 4 – Fotogramas de rostos de mulheres indígenas



De imediato nos recordamos da rapariga de *Inventário Balcânico*, o filme de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, e se, à maneira da câmara analítica dos autores, visionarmos a sequência em reverse e câmara lenta, procedermos à ampliação dos seus fotogramas para atentarmos nos pormenores, nos eixos desconcêntricos do enquadramento, o que vemos é hostilidade e medo. Emerge aqui um sintoma (no sentido que encontramos em Didi-Huberman) da montagem postiça e da falsificação da imagem, um sintoma que revela e inevitabilidade de uma crise latente e que assim se revela.

No entanto, este sintoma é paradoxal. Desde logo pela profunda contradição entre a construção do discurso simbólico em que a soberania acolhe no seu seio este *zoe* e, cuidadosamente, demonstra neste filme, e este olhar hostil, duro, amedrontado. Poderíamos colocar a hipótese de esta contradição discursiva ser apenas aparente, o que se pretende, afinal, demonstrar é a desesperança da vida nua, hostil, que a civilização irá moldar, hipótese que tem algum acolhimento nas sequências seguintes em que (apesar de não serem mostrados em grande plano outros rostos) a representação dos corpos e dos gestos dos *homo sacer* é feita no quadro de integração na *bios* (na que é tolerada) demonstrada pela adoção dos artefactos simbólicos da soberania (as vestes e a dança), como veremos. Como diz Agamben:

“...abandono pressupõe a relação de exclusão inclusiva, ou seja, aquele que tem o poder de abandonar se relaciona soberanamente com o abandonado através da violência da decisão soberana. Relação de bando implica a vida excluída e incluída, dispensada e capturada que, por isso mesmo, se encontra unida e sujeita ao poder soberano”. (Agamben, 1998:109)

No entanto, o que nos parece estar em causa neste paradoxo é o relapso amador da tomada de vistas e da própria construção discursiva e simbólica do filme. Os fotocines, os operadores de imagem do exército, eram milicianos recrutados no âmbito do serviço militar obriga-

tório, não sendo, na generalidade, profissionais do mister. O *olho* das suas máquinas de filmar era amador, comungando do olhar cândido com que os filmes amadores retratam as estratificações sociais e as relações de poder, como analisado na abordagem de Motrescu-Mayes. E se isto é verdade para a tomada de vistas, também o é no processo de construção da unidade filmica através da montagem, em que o olhar amador tem menos acuidade ideológica de que o que tem de memória. Dito de outro modo, este olhar amador da câmara reflete o que o olhar de propaganda nunca poderia admitir, reflete o que *era visto* e não o que se *queria mostrar*.

9.^a *Sequência*: planos gerais e de conjunto da população a trabalhar nas lavras e a roçar capim. Planos gerais de construção pela população de casas provisórias em madeira, planos gerais de aldeamento limpo e ordenado com habitações já prontas. Militares brancos trazem e descarregam tijolos, planos gerais de construção de casas de cimento e tijolos pelos militares. Plano aproximado de um chafariz com água canalizada e de um militar branco a beber a água. Plano de um “mais velho” a beber também água, plano aproximado de criança negra a molhar a cabeça no chafariz perante o olhar benevolente e divertido de militar branco. Planos gerais de distribuição de medicamentos e ministração de vacinas pelos militares à população. Planos gerais de consultas médicas e tratamentos ministrados pelos militares à população. Planos aproximados de chagas nos pés dos pacientes. Planos de conjunto de militares a ensinarem a ler, e de crianças a dirigirem-se para uma escola já semiconstruída. Vista geral de aldeia de palhotas que vai passando em panorâmica para as novas casas e infraestruturas em tijolo e cimento. Planos gerais de população a deslocar-se com instrumentos agrícolas e a trabalhar nas lavras. Banda som com música clássica de fundo que induz um sentimento de tranquilidade e normalidade. Narração em off fala de vida nova e ressurgimento, que assim o apoio dado pela população ao inimigo diminuía. A frase “quem tem cabeça pode fazer bem ou mal, o que é preciso é fugir à maldade” repete-se. Narração explica que tudo é novo e a vida é melhor e que os militares estão conscientes da sua missão humanitária e cristã. “Uma nova sociedade começou a viver para que seja possível uma Angola nova”. Dura até ao minuto 18 m e 40 s.

Trata-se de uma sequência de transição, como fica claramente demonstrado pela panorâmica entre as palhotas e as casas de cimento (onde se incluem a escola e o posto médico, para além do chafariz de água). A sua construção semiótica estrutura um discurso de progresso, em que a civilização e a melhoria das condições de vida só são possíveis com as concessões da soberania. Como refere Glenn Reynolds a propósito dos filmes das companhias mineiras sul-africanas para recrutar trabalhadores (Reynolds, 2007), a vida tradicional não é hostilizada enquanto suporte da sobrevivência (as lavras não se alteram) mas não é suficiente enquanto pressuposto de civilização, que aqui está diretamente correlacionada com a visão do mundo do homem branco, da ordem das ruas e das casas, da sua medicina (o contraste entre as chagas dos pés e as consultas médicas) e de uma vida mais fácil (a água canalizada). Um elemento importante é a visão paternalista introduzida pela narração, não só pela repetição da frase “quem tem cabeça...” mas principalmente pela afirmação de que *os militares* estão conscientes da sua missão humanitária e cristã. A cabeça que pensou para o mal é acolhida na caridade cristã como uma criança que precisa de orientação parental. A soberania armada age como pai benevolente que abdica do seu poder de sacrificar.

10.^a *Sequência*: planos gerais e de conjunto de dançarinos e músicos negros, vestidos à europeia (camisa e calça para os homens, vestido para as raparigas). Os passos de dança são tradicionais africanos. Plano americano de oficiais portugueses (entre eles o capitão) a obser-

var a dança. Plano aproximado de dançarinas negras jovens. Planos de conjunto dos dançarinos em que os passos de dança africana são transformados em passos de dança de um vira minhoto. Plano aproximado e de conjunto dos oficiais brancos a ver as danças, rindo. Plano de pormenor dos pés das jovens a dançar, calçadas, o vira. Plano geral de todos a baterem palmas. Genérico sobre a bandeira nacional ondulante. Banda som com musica tradicional africana, prevalência de batuques. Narração mínima, de onde avulta a frase “a alegria perdida é de novo conquistada”. Dura até ao minuto 23 m e 32 s.

A consagração da submissão à soberania, que merece celebração, resume o discurso fílmico desta sequência. Os elementos simbólicos da construção discursiva são os planos icónicos do grupo de militares (oficiais com farda “civil”, sem a dureza do camuflado) que contempla, integrado, mas destacado, rodeado da celebração da população, mas sem os gestos de celebração. Apenas a bonomia do pai que observa, uma soberania tutelar que a farda representa.

Fig. 5 – Os oficiais que observam



Particularmente importante nesta sequência, e que vai caracterizar a construção discursiva de todo o filme, é o plano icónico dos dançarinos a dançar o “Vira” sem que a música se altere, ou seja, os ritmos africanos e os batuques continuam quando existe a transição da coreografia da dança africana para o vira.

Fig. 6 – Conjunto de fotogramas da transição da dança africana para o vira minhoto



Difícilmente se poderia conceber um conjunto de planos icônicos que construísse a sintaxe discursiva do lusotropicalismo de uma forma tão significativa e sintética. Com efeito, esta fusão e simbiose entre os ritmos africanos e os passos do vira contém em si todos os índices (planos indiciários) da construção ideológica de Gilberto Freyre. A miscigenação cultural assim representada entre elementos da cultura popular africana e portuguesa consubstanciam a “unidade de sentimentos e de cultura” e a “interpenetração de valores e costumes” que, segundo Freyre, caracterizam o “mundo português”. Mas um mundo português arrumado, bem vestido e calçado, em que apenas os batuques nos recordam a vida nua.

O plano final da bandeira nacional ondulante remata o discurso simbólico que foi construído ao longo deste filme.

Fig. 7 – Fotograma da bandeira nacional de fundo durante o genérico final



A soberania acolheu no seu seio, submetidos, os seus *homos sacer*, a sua massa biopolítica a quem reconhece a qualidade de filhos transviados de que não abdica de corrigir, deixando que estes usem da casa paterna as tradições de família, mas serão sempre os filhos adotados que o humanismo cristão manda acolher e que nunca serão herdeiros. A bandeira é, assim, o fim simbólico que ata (não une, que pressupõe iguais) sob o seu manto diáfano a pátria pluricontinental.

Conclusões

Independentemente do *constructo* contraditório e sintomático que poderemos ver nos documentários, estes efetivamente constroem um discurso simbólico de acordo com as doutrinas e ideologia do Estado Novo. Por um lado esse discurso é estruturado pelo uso dos símbolos nacionais (a bandeira nacional em imagens dos quartelamentos, as caravelas nos cadernos dos alunos) cujo poder simbólico é reforçado pela narração (bandeira que flutua “em alto mastro”), por outro lado pela construção narrativa, cuja temática é reiterada repetidamente, e que consiste, no essencial, no apelo à entrega das populações transviadas à proteção da tropa, com a promessa de melhores condições de vida, discurso acentuadamente paternalista e de acordo com a conceptualização geral que o regime tinha quanto aos seus produtos de propaganda.

Este discurso e simbologia permite também aos militares sublinharem as atividades de assistência social a que se dedicam (apesar de narração referir que não era essa a sua tarefa), justificando assim a sua presença para além da guerra, de algum modo revelando má-consciência que pode traduzir fissuras nas elites militares e civis do regime quanto à condução da guerra, que sabemos terem existido (Gomes, 2000), ou tão só o branqueamento, na imagem que de si transmitiam, das atividades operacionais, com a sua violência e custo humano.

Trata-se de um produto híbrido, uma ficção organizada com as roupagens do documentário, parecendo um ponto de vista sobre a realidade, mas consistindo numa narrativa ficcionada do que se *queria que a realidade fosse* misturando imagens encenadas com tomadas de vistas do quotidiano de populações e soldados, transmitindo uma clara mensagem política e ideológica de acordo com as linhas que fundamentavam o regime, nomeadamente a sua política colonial, em suma, um genuíno produto de propaganda.

Podemos, assim, encontrar as referências à multirraciedade (os soldados negros que incorporam a tropa colonial), à missão humanitária e cristã levada a cabo (o cristocentrismo de Freyre em oposição ao eurocentrismo), às melhores condições de vida junto da administração colonial militar, as referências aos “homens que vêm de fora” (a ameaça comunista que quer destruir o espaço português), bem como a marca de água do colonialismo português que era o paternalismo, através da figura paterna de autoridade representada pelos oficiais, tudo acabando numa mistura de corpos, símbolos e danças, na sociedade de progresso e harmonia que o colonialismo imaginava.

Simbolicamente sublinha-se a mestiçagem enquanto processo de construção de um homem moderno nos trópicos (dos soldados negros mostrados um é mestiço), sendo estas relações ráticas, que se pretendem mostrar como harmoniosas, construídas através da interinfluência cultural, só possíveis devido à plasticidade do carácter do Português, cujo destino se apresenta versátil, adaptável socialmente e tendendo para a miscigenação. Basicamente toda a elaboração ideológica do lusotropicalismo está plasmada neste filme, e, recorrentemente, é encontrada no produto final e no ato de produção do audiovisual militar, sendo um dos principais suportes da construção da imagem que o regime projetava de si mesmo.

Pela sua natureza oximórica, pela análise detalhada segundo o método de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi ou pelo relapso amador dos fotocines, na adaptada formulação das conclusões de Motrescu-Mayes, e apesar do cuidado na construção propagandística deste filme, este deixa escapar sintomas da sua construção artificial e postiça.

Da mesma forma podemos concluir se analisarmos as imagens do ponto de vista da afirmação da soberania. Partindo da formulação Agamben sobre poder e soberania, distinguindo entre a vida *vivente* (zoe) e a vida integrada pela soberania (bios), o filme é linearmente transparente quando estatui que só haverá integração na soberania (e conseqüente reconhecimento de direitos) dos seus *homines sacer* através da submissão.

Este postulado é fixado simbolicamente pelo acolhimento das populações transviadas, isto é, pela *forma* com que a população é acolhida, transacionando-se a assistência e melhores condições de vida que a bonomia do pai concede pela obediência do bom filho, sempre em tempo de ser corrigido pela soberania armada representada pelos militares.

Para os admitidos, o ordálio devia prosseguir através da sua sujeição a *disciplinas*, no sentido que vimos com Foucault, enquanto forma de inocular relações de poder comportamentais, de onde avultavam a sujeição ao trabalho, à língua do colono, à geometria dos aldeamentos forçados, à sua medicina e às suas regras de higiene.

O audiovisual militar desempenhou, através deste discurso fílmico difusor destas *disciplinas* e desta *polis* excludente, um papel determinante na *colonização das mentes* que, como podemos constatar com Franz Fanon, foi e é um dos principais instrumentos da subjugação do negro pelo colonialismo e pelo neocolonialismo.

Fontes impressas

- ALMEIDA, Miguel Vale de (1998) – “Por um pós-luso-tropicalismo: raízes e ramificações dos discursos luso-tropicalistas, ou de ‘como certos erros passam de uns manuais para os outros’”, comunicação apresentada na mesa-redonda *Luso-tropicalismo: balanços e perspectivas em diálogos cruzados*, XXI Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, Vitória.
- FREYRE, Gilberto (1958) – *Integração portuguesa nos trópicos*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- FREYRE, Gilberto (1963) – *O Brasil em face das Áfricas negras e mestiças*, conferência proferida no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, Lisboa s.n.
- NASH, M. (2004) – “Experiments with Truth”, *The fabric workshop and museum*. Philadelphia.
- “Os cinemas ambulantes” Revista *Cinéfilo* n.º 254 de 7/1933, p. 3.
- Revista *Cinéfilo* n.º 254 de 7/1933.
- RIBEIRO, M. Félix, (1983) – *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. & Max Horkheimer (2002) – *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press (1.ª Ed. Alemã de 1944).
- AGAMBEN, Giorgio (1998) – *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press (1.ª Ed. 1995).
- ___ (2010) – *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. – S. Paulo: Boitempo.
- ANDERSON, Benedict (2012) – *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- AUMONT, Jacques & Marie, Michel (2013) – *A Análise do filme* (3.ª edição Armand Colin, 2004). Lisboa: Texto & Grafia.
- BAZIN, A. (1992) – *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- BELLOUR, R. (1995) – “L’arrière-monde”, in *Cinémathèque*, n.º 8.
- BELTING, H. (2004) – *Pour une anthropologie des images*. Tradução de Jean Torrent. Paris: Gallimard.
- BONNAFOUS-BOUCHER, Maria (2001) – *Le Libéralisme Dans La Pensée de Michel Foucault: Un Libéralisme Sans Liberté*. Paris: L’Harmattan.
- COMOLLI, J. L., & Lindeperg, S. – “Imágenes de archivo. La articulación de las miradas”. *Cuadernos de cine documental*, n.º 04, p. 46-63.
- DIDI-HUBERMAN, George (2012) – *Imagens apesar de tudo*, Lisboa: Imago.

- (1990) – *Devant l'image*, Paris : Éditions de Minuit.
- FANON, Frantz (2008) – *Pele Negra, Máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- FAYE, Jean Pierre (1972) – *Theorie du récit. Introduction aux Langages totalitaires*. Paris: Hermann.
- FERRO, António (1931) – *Hollywood, Capital das Imagens*, 2.^a ed. Lisboa: Portugal-Brasil.
- ___ (1933) – *Salazar, o Homem e a sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- ___ (1950) – *Teatro e Cinema*, Lisboa: SNI.
- FOUCAULT, Michel (1975) – *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes.
- ___ (1988) – *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- FREYRE, Gilberto (1933) – *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarcal*, Rio de Janeiro: Maia & Schmidt.
- ___ (1940) – *O mundo que o português criou*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ___ (1953) – *Um brasileiro em terras portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- GIANIKIAN, A. & Ricci Lucchi (2004) – “ Nous cherchons ”, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 590, Maio.
- GOMES, Carlos de Matos & Aniceto Afonso (2000) – *Guerra Colonial*. Lisboa: Editorial Notícias.
- GUEDES, Fernando (1997) – *António Ferro e a sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- HABERMAS, J. (1974) – *Theory and practice*. London: Heineman.
- MOTRESCU-MAYES, Annamaria (2013) – “Women, Personal Films and Colonial Intimacies”. *Close Up: Film and Media Studies* 1 (2):37-49.
- NOGUEIRA, Luis (2010) – *Manuais de cinema III – Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom.
- PAYE, Jean-Claude (2004) – *La fin de l'État de droit. La lutte antiterroriste de l'État d'exception à la ditadure*. Paris: La dispute.
- REYNOLDS, Glenn (2007) – “From red blanket to Civilization”: Propaganda and recruitment films for South Africa's Gold Mines, 1920-1940”, in *Journal of Southern African Studies*, Vol. 33, n.º 1, março.
- SANTAELLA, Lúcia (1990) – *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 9.^a edição.
- ___ (2000) – *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira.

DIÁLOGOS MULTIDISCIPLINARES

(Página deixada propositadamente em branco)

O Plano de Ações Articuladas (PAR)
em Escolas do Campo na Bahia – Brasil

The Plan Of Actions Articulated (Par)
In Schools Of The Field In Bahia – Brasil

Arlete Ramos dos Santos

Arlete Ramos dos Santos, Instituição de filiação – Professora na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Investigadora no Departamento de Ciências Humanas, Educação e Linguagem. ORCID ID: 0000-0003-0217-3805.

O PLANO DE AÇÕES
ARTICULADAS (PAR)
EM ESCOLAS DO CAMPO
NA BAHIA – BRASIL

Este artigo apresenta o resultado parcial de um projeto de pesquisa em andamento que tem como objetivo analisar o impacto das políticas públicas educacionais que compõem o Plano de Ações Articuladas – PAR em três municípios baianos, a saber: Vitória da Conquista, Itabuna e Ilhéus. A metodologia utilizada foi qualitativa, cujos instrumentos de coleta de dados foram análise documental, entrevistas semiestruturadas e aplicação de questionários. Após as leituras e análises realizadas, constatamos que a política de Educação do Campo em Vitória da Conquista retrata a realidade nacional, com prédios escolares mal iluminados e pouco ventilados, com mobiliários velhos e estragados ou mesmo inadequados, além da dificuldade de acesso em muitas escolas da zona rural.

Palavras-chave: Educação do Campo; Plano de Ações Articuladas; Plano de Desenvolvimento da Educação; Políticas educacionais; Trabalho docente

THE PLAN OF ACTIONS
ARTICULATED (PAR)
IN SCHOOLS OF THE FIELD
IN BAHIA – BRASIL

This article presents the partial result of an ongoing research project that aims to analyze the impact of the public educational policies that make up the Articulated Actions Plan – PAR in three municipalities in Bahia: Vitória da Conquista, Itabuna and Ilhéus. The methodology used was qualitative, whose instruments of data collection were documentary analysis, semi-structured interviews and application of questionnaires. After the readings and analyzes carried out, we verified that the Field Education policy in Vitória da Conquista portrays the national reality, with poorly lit and poorly ventilated school buildings with old and damaged or even inadequate furniture, and the difficulty of access in many schools of the countryside.

Keywords: Field Education; Plan of Articulated Actions; Education Development Plan. Educational policies. Teaching work

LE PLAN D' ACTIONS
ARTICULÉES (PAIRE)
DANS LES ÉCOLES RURALES
DE BAHIA – BRÉSIL

Cet article présente le résultat partiel d'un projet de recherche en cours qui vise à analyser l'impact des politiques éducatives publiques qui composent le Plan d'Actions Articulées – PAR dans trois municipalités de Bahia : Vitória da Conquista, Itabuna et Ilhéus. La méthodologie utilisée était qualitative, les instruments de collecte de données étant l'analyse documentaire, les entretiens semi-structurés et l'application de questionnaires. Après les lectures et les analyses effectuées, il est clair que la politique d'éducation de la campagne à Vitória da Conquista reflète la réalité nationale, avec des bâtiments scolaires mal éclairés et mal ventilés, avec un mobilier ancien et endommagé, voire non altéré, outre la difficulté d'accès dans de nombreuses écoles de la zone rurale.

Mots clés: Éducation rurale; Plan d'actions articulées; Plan de développement de l'Éducation; Politiques éducatives; Travail des enseignants

Introdução

Esse artigo traz os resultados preliminares de um projeto de pesquisa¹ em andamento, o qual tem como objetivo analisar o impacto das políticas educacionais do campo, que fazem parte do Plano de Ações Articuladas – PAR, implementadas nos municípios de Vitória da Conquista, Ilhéus e Itabuna, localizados na Bahia, obedecendo o recorte temporal de 2010 a 2017.

Estas políticas educacionais brasileiras analisadas na pesquisa são oriundas de um processo histórico que se inicia no século XX e continuam no século XXI, com a presença marcante do Estado como regulador da economia. As discussões em torno do novo papel do Estado para as políticas sociais geraram embates nos cenários políticos e educacionais, a partir dos anos de 1990 estas discussões se acirraram, e desde então a educação encontra-se no contexto das mudanças sociais, políticas e econômicas inseridas na crise do capitalismo e de reestruturação do capital.

Nessa vertente observa-se que a crise do capital com o declínio do Estado de bem estar social, acaba por ditar novas estruturas na composição das políticas do Estado, como afirma Abrucio (2003, p. 173-199): “A crise do Estado afeta a organização das burocracias públicas; existe a necessidade premente de priorizar corte de gastos em todas as áreas e há urgência em se aumentar a eficiência governamental”.

Com estas medidas a pretensão era tornar o Estado mais forte, permitindo o desenvolvimento de condições essenciais para as reformas necessárias à superação da crise, no entanto, essas reformas acabariam em perdas de direitos sociais conquistados pela classe trabalhadora. Segundo Cabral Neto (2009, p. 172),

A reforma gerencial que se delinea para essa nova conjuntura deveria, no seu conjunto, ter como principais características a desburocratização, a descentralização, a transparência, a *accountability*, a ética, o profissionalismo, a competitividade e o enfoque no cidadão.

Nesse sentido, nota-se que com a crise instaurada, englobando as dimensões social, econômica e a organização do Estado, levou-se ao fracasso da estratégia de recomposição do capitalismo. Cabral Neto (2009) ressalta que os teóricos do neoliberalismo apontam pela necessidade de reformas urgentes, entre elas: desviar as exigências do Estado para o mercado, controlar as exigências em seu lugar de origem e criar mecanismo de filtragem para eleger prioridades, porém era necessário atacar em todas as áreas, tais como: redimensionamento do papel do Estado reduzindo gastos públicos na área social e revendo o modelo de administração. Nesse sentido, o neoliberalismo é apontado como solução que em sua versão pura propunha o Estado mínimo, mais forte no sentido de garantir as mudanças pretendidas pelo campo conservador. Como salienta Peroni (2003, p. 19) “o que aparentemente seria uma proposta de Estado mínimo, configura-se como realidade de Estado mínimo para as políticas sociais e de estado máximo para o capital”.

Partindo desse pressuposto surge a defesa de um novo modelo de gestão pública tendo como princípio a organização das burocracias públicas, priorização de gastos em todas as áreas

¹ Projeto de Pesquisa intitulado: As políticas públicas educacionais do PAR em municípios da Bahia. O referido projeto é financiado pela Universidade Estadual de Santa Cruz e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB.

e o aumento da eficiência governamental, deixando claro que o modelo Weberiano adotado no país não mais respondia aos anseios da sociedade que urgiam por mudanças, pois essas vieram com a reforma gerencial do governo.

Para Bresser Pereira (2003), a reforma gerencial tem como objetivo aumentar a eficiência e a efetividade dos órgãos do Estado, melhorar as qualidades das decisões estratégicas do governo e assegurar o caráter democrático da administração pública.

Como estratégia da nova gestão pública o modelo gerencial vem passando por modificações desde a sua formulação, resumidamente o atual modelo de gerencialismo apresenta da seguinte forma: a) incentivo às parcerias; b) adoção de mecanismos de avaliação de desempenho; c) maior autonomia em todos os níveis hierárquicos do sistema; d) descentralização; e) adoção do planejamento estratégico; f) flexibilização das regras que regem a burocracia pública; g) profissionalização do servidor público; h) desenvolvimento de habilidades gerenciais. Esse novo modelo de governo não tem sido aplicado no Brasil em sua plenitude.

Para Bresser Pereira (2003), ainda persistem no Brasil setores ligados a uma burocracia meritocrática dominados pelo patrimonialismo enquanto outros setores são mais modernos. O autor cita como exemplo a Constituição Federal de 1988 que se aproxima da perspectiva Weberiana, e o Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado que se aproxima da vertente gerencial inglesa. A Constituição Federal de 1988 propunha mudanças na gestão pública que trouxeram ganhos à administração, no entanto, essas mudanças não se consubstanciaram completamente por conta de uma série de fatores, dentre estes, a democratização do Estado e a multiplicação exagerada dos municípios e os poucos incentivos à cooperação intergovernamental, e esses problemas se arrastam por vários governos sendo apenas transformados.

No plano educacional Bonamino (2003, p. 256) coloca que:

[...] as políticas adotadas nesse contexto começaram a movimentar-se na periferia do Estado, em municípios e estados que passaram a ser governados por setores de oposição ao governo militar e que procuravam impelir modificações de envergadura no sistema educativo, com base em reformas estruturais que tinham como foco a ampliação e melhoria da escola pública.

No entanto, nota-se que neste período não ocorreram grandes iniciativas reformistas na gestão pública, pois a iniciativa mais significativa ocorreu no governo de Fernando Henrique Cardoso – FHC, com destaque para a criação do Ministério da Administração e Reforma do Estado-MARE que, sob a direção do Ministro Bresser-Pereira, procede a um diagnóstico que ressalva, sobretudo, o que havia de negativo na Constituição Federal de 1988, e apoiava-se fortemente no estudo e tentativa de aprendizado em relação à experiência internacional recente, marcada pela construção da nova gestão pública. Neste período o ideal meritocrático do modelo Weberiano não foi abandonado, e sim, aperfeiçoado. No segundo mandato de FHC os três primeiros anos foram caracterizados pela ausência de estratégias de gestão pública.

Em 2003, o Partido dos Trabalhadores assume o poder e se mantém até o ano de 2016, com uma gestão marcada por uma série de iniciativas advindas de experiências dos governos anteriores por meio da mesma orientação da “revolução educacional gerenciada” e a constituição de políticas educacionais paliativas, à medida que se apresentam as tensões e reivindicações sociais. De acordo com Mészáros (2011), em consonância com o sistema capitalista, qualquer ação política que se respalde na organização da teoria social do capitalismo, constituir-se-á num elemento paliativo em que os grupos desfavorecidos não sairão da condição

de desigualdade. Pois estas medidas não anulam ou erradicam injustiças sociais deflagradas, apenas desmobilizam ações, arrefecem direções e colocam em suspensão o caráter dos direitos fundamentais do homem como protagonista de seu processo sócio histórico, consolidando o que propõe o capital (LIMA, et. al. 2012).

O segundo mandato de Lula (2007-2010), foi demarcado por avanços na condução das políticas educacionais, a saber: o Plano de desenvolvimento da Educação – PDE (BRASIL, 2007b) e o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos profissionais da Educação – FUNDEB, instituído pela Medida Provisória n.º 339/2006, posteriormente convertida em Lei n.º 11.494/2007, (FREITAS, 2014, p. 85). O FUNDEB substituiu o Fundo de Financiamento e Manutenção do Ensino Fundamental e de Valorização do Magistério – FUNDEF, e com a aprovação do novo fundo esse passa a distribuir proporcionalmente os recursos entre os três níveis da educação básica, (educação infantil, ensino fundamental e médio), sendo de grande ganho para a educação infantil, cujo financiamento era de responsabilidade dos municípios, o que gerava um déficit quanto a sua manutenção e replicava também na aprendizagem dos alunos.

Todavia, visando atender as demandas do capital internacional, no ano de 2007 o Governo Lula publicou o Decreto n.º 6.094 de 24 de abril de 2007a, que instituiu o Plano de Metas Compromisso Todos pela Educação, a partir da adesão ao Plano de Metas os estados, municípios e Distrito Federal, os quais passaram a elaboração de seus respectivos Plano de Ações Articuladas – PAR em regime de colaboração com a União, proporcionando assistência técnica e financeira com o objetivo da melhoria da qualidade da educação básica, sendo composto de quatro dimensões, quais sejam: 1. Gestão Educacional; 2. Formação de Professores e dos Profissionais de Serviço e Apoio Escolar; 3. Práticas Pedagógicas e Avaliação; 4. Infraestrutura Física e Recursos Pedagógicos.

Entretanto, o PAR ganha maior visibilidade a partir de 2010, onde os municípios adquirem maturidade a respeito da proposta e constatação dos resultados da implantação dos programas do Plano.

Até o presente momento o PAR já incidiu em três ciclos: 2007 a 2010; 2011 a 2015 e o atual de 2016 a 2019, sendo que a partir do segundo ciclo do PAR, o referido plano passa por modificações importantes nas ações de assistência técnica e financeira da União para a educação básica. Nesse sentido, o Ministério da Educação – MEC afirma que a continuidade dessa vinculação conforme se lê no documento “Planejando a próxima década: alinhando os planos de educação”, o PAR é um instrumento importante para auxiliar os entes federados a atingir as metas pactuadas em seus respectivos Planos de Educação (BRASIL, 2007c, p. 10). Observa-se que PAR estava vinculado ao PDE, mas a partir do segundo ciclo, passou a ser vinculado ao Plano Nacional de Educação – PNE, no intuito de contribuir para a realização das 20 metas que compõem o referido Plano.

Nesse sentido, o PAR surge como instrumento para o apoio técnico e de financiamento entre União, estados e municípios. Para fazer parte desse Plano os prefeitos assinam a adesão às políticas educacionais propostas pelo MEC, as quais são gerenciadas através do Sistema Integrado de Planejamento, Orçamento e Finanças do Ministério da Educação – SIMEC. O PAR compreende mais uma das políticas de descentralização que vem ocorrendo desde a década de 1990, por meio das quais o sistema educacional passa por várias reformas pautadas na globalização capitalista. Sousa e Farias esclarecem tais ideias (2004, p. 927) ao afirmarem que:

Nos anos 1990, no contexto das relações internacionais constituído após o Consenso de Washington, formou-se a ideia hegemônica de que o Estado – sobretudo nos países periféricos – deveria focar sua atuação nas relações exteriores e na regulação financeira, com base em critérios negociados diretamente com os organismos internacionais. A reforma nas suas estruturas e aparato de funcionamento consolidou-se nos anos 90, por meio de um processo de desregulamentação na economia, da privatização das empresas produtivas estatais, da abertura de mercados, da reforma dos sistemas de previdência social, saúde e educação, descentralizando-se seus serviços, sob a justificativa de otimizar seus recursos.

Sousa e Farias (2004) chamam atenção para a descentralização do ensino em decorrência dos modelos de políticas de municipalização da educação, que tem deixado os municípios com uma grande capitalização de funções, na sua maioria burocráticas, indo além do que podem realizar.

A Educação do Campo no contexto do PAR

A Educação do Campo está voltada para o trabalho, a cultura, o jeito de ser e de conviver, as relações com o outro e, principalmente, procura fortalecer a identidade do homem e da mulher do campo. Compreende não só os conhecimentos do mercado de trabalho, mas se volta para a vida social, protagonizada pelos homens e mulheres que vivem no campo (CALDART, 2004).

O Marco da Educação do Campo na agenda política e na política educacional pode ser indicado a partir da LDB, Lei n.º 9.394/96, quando afirma em seu artigo 28 a possível adequação do currículo e de metodologias apropriadas ao meio rural, bem como, a flexibilização e a organização escolar por meio da adequação do calendário escolar, para atender às condições climáticas de cada região. Com base nesse contexto, as políticas públicas educacionais vistas como direito, voltadas para a Educação do Campo começam a tomar fôlego no cenário nacional, a partir da década de 1990.

A gênese das discussões sobre o tema “Educação do Campo”, é oriunda do I ENERA (Encontro Nacional de Educadores da Reforma Agrária), realizado em Brasília em 1997 e, logo após, em 1998, 2004 e 2015 com a realização das respectivas Conferências para a Educação Básica no Campo, além de outros encontros com a mesma finalidade, envolvendo a participação de intelectuais acadêmicos, organismos internacionais, da sociedade civil e órgão do governo Federal como, o Ministério da Educação (MEC), a Unesco e as Universidades Federais e Estaduais, entre outros. Posteriormente, as mobilizações sociais se intensificaram e incorporaram a luta pela Educação do Campo, por intermédio das ações e reivindicações dos Movimentos Sociais e Sindicais do Campo, em harmonia com outros movimentos urbanos (SANTOS, 2013).

Ao longo de uma história, com muitos anos de luta, sem contar com outras dezenas de anos de muito silêncio, de conflitos e denúncias sobre as ausências de políticas públicas para o meio rural, que ficaram para trás, constata-se a existência de avanços quanto às políticas públicas educacionais direcionadas à Educação do Campo. Dessas lutas, desde a sua gênese até o momento atual, como resultado positivo, pode-se verificar a existência de uma legislação que versa sobre as conquistas para a educação dos povos do campo, que reconhecem e legitimam seus anseios, levando em consideração as suas especificidades, como as Diretrizes

Operacionais para a Educação Básica do Campo, as Resoluções CNE/CEB n.º 1/2002, CNE/CEB n.º 2/2008, o Parecer CNE/CEB n.º 4/2010, que reconhece a Educação do Campo como modalidade específica e define a identidade da escola do campo e o Decreto n.º 7.352, de 04 de novembro de 2010, que dispõe sobre a Política Nacional de Educação do Campo e sobre o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA), a Portaria n.º 83 de 28 de fevereiro de 2013, que institui o Programa Nacional de Educação do Campo – PRONACAMPO, dentre outras. Essas são legislações que orientam e normatizam a Educação do Campo, intermediadas por seus sistemas de ensino estaduais e municipais de ensino (Idem).

É importante salientar que o PAR contempla ações em todos os níveis e modalidades da educação, incluindo as questões da gestão, da formação, do financiamento e da infraestrutura escolar. Quanto aos níveis de ensino, os municípios atendem ao ensino fundamental, a Educação Infantil, bem como as modalidades de Educação do Campo e Educação de Jovens e Adultos (EJA), além de se atentar para outras políticas educacionais de caráter nacional como Educação Inclusiva e Diversidade.

Aspectos metodológicos da pesquisa

A pesquisa é de caráter qualitativa, de natureza exploratória. Segundo Bogdan e Biklen (1982), essa metodologia envolve a obtenção de dados descritivos, no contato direto do pesquisador com a situação estudada, enfatiza mais o processo do que o produto e se preocupa em retratar as questões relacionadas à escola. Para análise dos dados, temos como referência a metodologia dialética visto que “a dialética é o pensamento crítico que se propõe a compreender a “coisa em si” e sistematicamente se pergunta como é possível chegar à compreensão da realidade” (KOSIK, 1997, p. 20).

Inicialmente, realizamos uma revisão bibliográfica e documental das políticas públicas que estão sendo implementadas no município, observando quais os objetivos, os pressupostos teóricos que as fundamentam, e como estão estruturadas nas instâncias Federal, Estadual e Municipal. Para verificar o resultado obtido com a implementação das políticas educacionais do PAR, tanto do ponto de vista das secretarias municipais como na visão dos sujeitos da comunidade escolar, foram realizadas entrevistas semiestruturadas no intuito de coletar dados sobre o funcionamento das políticas públicas nas escolas municipais, além de questionários de questões abertas e fechadas aplicados aos diretores, professores e coordenadores das escolas do campo no município pesquisado, num total de quarenta e quatro (44) questionários os quais serviram para investigar aspectos sobre a implementação das políticas educacionais e profissão docente, tais como: formação inicial e continuada, planejamento escolar, gestão escolar, infraestrutura e concepção de educação do campo.

Resultados e discussão dos dados da pesquisa

Os municípios investigados diferem no que diz respeito ao quantitativo de Escolas que fazem parte dos respectivos quadros Municipais. Para melhor compreender como estes estão organizados no campo e na cidade apresentamos a Tabela 1:

Tabela 1 – Quantitativo de Escolas Municipais em Vitória da Conquista, Ilhéus e Itabuna

MUNICÍPIOS	ZONA URBANA	ZONA RURAL	TOTAL
Vitória da Conquista	72	117	189
Ilhéus	38	13	51
Itabuna	75	25	100
TOTAL GERAL	185	155	340

Fonte: Elaboração da autora a partir dos dados coletados nas Secretarias Municipais de Educação de Vitória da Conquista, Ilhéus e Itabuna, 2017.

O Município de Vitória da Conquista está situado na Mesorregião (Região Sudoeste) do Estado da Bahia², com uma população estimada em 348.718 habitantes, de acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2017) que o coloca como terceiro município mais populoso do Estado da Bahia sendo, portanto, a terceira maior cidade também do interior do Nordeste. A educação é um dos principais eixos de destaque do município, sendo que a Secretaria Municipal de Educação – SMED é composta por 189 unidades escolares, assim distribuídas:

Tabela 2 – Número de escolas e de alunos da rede municipal de Vitória da Conquista

ANO	ESCOLAS			ALUNOS		
	Campo	Cidade	TOTAL	Campo	Cidade	TOTAL
2016	140	62	202	14.789	27.211	42.000
2017	117	72	189	13.560	28.440	42.000

Fonte: Elaboração da autora a partir de dados fornecidos pela SMED, Vitória da Conquista, 2017.

Observa-se que o número de escolas do campo vem diminuindo em todos os municípios pesquisados, o que demonstra o descumprimento da legislação 12.960/2014, que proíbe o fechamento de escolas do campo. Dentre os programas do PAR encontrados nas escolas do campo, mencionamos algumas a seguir:

- a) Programa Mais Educação: foi criado pela Portaria Interministerial n.º 17/2007 e regulamentado pelo Decreto 7.083/10. Este se constitui como estratégia do Ministério da Educação para indução da construção da agenda de educação integral nas redes Estaduais e Municipais de ensino, o qual amplia a jornada escolar nas instituições públicas, para no mínimo sete (7) horas diárias por meio de atividades optativas nos campos de atuação, como Acompanhamento Pedagógico; Educação Ambiental; Esporte e Lazer; Direitos Humanos em Educação; Cultura e Artes; Cultura Digital; Promoção da Saúde; Comunicação e uso de Mídias; Investigação no campo das Ciências da Natureza e Educação Econômica (BRASIL, 2007d).

² O Estado da Bahia é composto por 417 municípios (IBGE, 2017).

- b) Programa Dinheiro Direto na Escola Acessibilidade – O PDDE Acessibilidade tem como objetivo desenvolver, através das escolas, condições de acessibilidade ao ambiente físico, aos recursos didáticos e pedagógicos e à comunicação e informação nas escolas públicas de ensino regular. Às escolas contempladas pelo Programa Implantação de Salas de Recursos Multifuncionais, no âmbito deste Programa, são financiáveis as ações voltadas para a adequação arquitetônica, em seus diversos aspectos, como rampas, sanitários, via de acesso, instalação de corrimão e de sinalização visual, tátil e sonora; aquisição de cadeiras de rodas, recursos de tecnologia assistiva, bebedouros e mobiliários acessíveis, bem como, condições de acessibilidade ao ambiente físico, aos recursos didáticos e pedagógicos e à comunicação e informação nas escolas públicas de ensino regular (SANTOS; CARDOSO; OLIVEIRA, 2017).
- c) PDDE Água – foi criado por meio da Resolução do FNDE n.º 32, de 13 de agosto de 2012, e tem como objetivo destinar recursos financeiros de custeio e de capital às escolas do campo e quilombolas para garantir as adequações necessárias ao abastecimento de água, em condições apropriadas para o consumo e o esgotamento sanitário nas unidades escolares que tenham declarado no Censo, a inexistência de abastecimento de água ou de esgotamento sanitário e ainda não tenham sido beneficiadas com essa assistência pecuniária. (BRASIL, 2012).
- d) PDDE Campo – criado por meio da Resolução do FNDE n.º 36, de 21 de agosto de 2012, tem como objetivo desenvolver ações voltadas para a melhoria da qualidade do ensino nas escolas públicas das redes Municipais, Estaduais e Distrital, localizadas no campo. As ações são: contratação de mão de obra e outras despesas necessárias à manutenção, conservação e pequenos reparos em suas instalações, bem como, aquisição de mobiliário escolar e outras ações de apoio com vistas à realização de atividades educativas e pedagógicas coletivas. (SANTOS; CARDOSO; OLIVEIRA).
- e) PDDE Escola Sustentável – criado pela Resolução/CD/FNDE n.º 18, de 21 de maio de 2013. Tem como objetivo destinar recursos financeiros a escolas públicas a fim de promover a sustentabilidade socioambiental, apoiar as instituições no processo de implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Ambiental e fomentar ações que as permitam se tornar espaços educadores sustentáveis³.
- f) Programa Atleta na Escola – foi criado pela Resolução do CD/FNDE n.º 11, de 7 de maio de 2013. É uma parceria dos ministérios da Educação, do Esporte e da Defesa, além da Casa Civil, e serve de alicerce para o Plano Brasil Medalhas, com investimento de R\$ 1 bilhão em ações, cujo objetivo era de que o país ficasse entre os dez melhores colocados nos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos do Rio de Janeiro em 2016.
- g) Programa Caminho da Escola – foi criado pela Resolução CD/FNDE n.º 3, de 28 de março de 2007, é uma das ações do PDE, com o objetivo de renovar a frota de veículos escolares, garantir segurança e qualidade ao transporte dos estudantes e contribuir para a redução da evasão escolar, ampliando, por meio do transporte diário, o acesso e a permanência na escola dos estudantes matriculados na Educação Básica das escolas do campo das redes estaduais e municipais (BRASIL, 2007d).

³ Programa Escola Sustentável: Disponível em: <https://gestaoescolar.org.br/conteudo/36/programa-escola-sustentavel>.

Os dados sobre os programas do PAR implementados em Vitória da Conquista estão destacados no quadro da Figura 2.

Figura 2 – Programas do PAR implementados em Vitória da Conquista no período de 2010 a 2016 de acordo com número de escolas atendidas

Políticas e programas	2010		2011		2012		2013		2014		2015		2016	
	R	U	R	U	R	U	R	U	R	U	R	U	R	U
PDE		15	30	08					04	18				
PDDE	140	61	140	61	140	62	138	63	140	64	138	64	131	65
Mais Educação		26		26	35	41	69	41	72	41				
PDDE Acessibilidade	01	09		10	01	08	02	07	04	02				
PDDE Água	04		12		06				07				03	
PDDE Campo			68		13		35		34				02	
Atleta na Escola							19	15	36	24				
Esc. Sustentável							11	11	03	04			06	06
Mais Cultura									03	10				

Fonte: Quadro construído pela autora com base nos Dados coletados na pesquisa de campo (2017).

De acordo com os dados da Figura 2, observa-se que há predominância no atendimento da cidade em detrimento do campo.

Sobre o Município de Ilhéus, verifica-se que este está inserido no tradicional território produtor de cacau, na Região Sul da Bahia e possui uma população de 184.236 habitantes (IBGE, 2010). Sua superfície municipal estende-se por 1.841 km², cuja densidade demográfica é de 119,10 habitantes/km². A Tabela 3 apresenta os dados referentes ao município de Ilhéus durante os anos de 2016 e 2017:

Tabela 3 – Número de escolas e alunos na rede municipal de ensino de Ilhéus

ANO	ESCOLAS			ALUNOS		
	Campo	Cidade	TOTAL	Campo	Cidade	TOTAL
2016	13	38	51	5.087	16.196	21.283
2017	13	38	51	4.972	14.558	19.530

Fonte: Elaboração da autora a partir de dados fornecidos pela Secretaria Municipal de Educação de Ilhéus/BA, 2017.

No município de Ilhéus, os dados fornecidos pela secretaria de educação sobre as políticas do PAR dizem respeito apenas ao ano de 2016, conforme demonstra a Figura 3. De acordo com os dados da pesquisa, a Rede Municipal de Ilhéus possui cinquenta e uma (51) escolas, sendo treze (13) em espaços campestres e trinta e oito (38) em espaços urbanos; dessas trinta e oito (38), cinco (05) são conveniadas⁴ e uma (01) é o Centro de Referência e Inclusão Escolar.

⁴ As escolas conveniadas são estabelecidas por meio de parcerias entre Organizações sem fins lucrativos e a Prefeitura que sede a estes espaços funcionários como professores e corpo administrativo (secretário escolar, serviços gerais e merendeira), além do fornecimento da merenda escolar.

Figura 3 – Programas do PAR implementados em Ilhéus em 2016 de acordo com número de escolas atendidas

Políticas e Programas	2016	
	RURAL	URBANO
PDE	0	5
PDDE (Unidade Executora)	13	33
Mais Educação	13	28
PDDE Acessibilidade	02	-
PDDE Água	01	-
PDDE Campo	02	-
Atleta na Escola	02	02
PNAIC	13	24
Sala Multifuncional	04	13
PNLD	13	33

Fonte: Quadro construído pela autora com base nos Dados coletados na pesquisa de campo (2017).

Os dados evidenciados na Figura 3 demonstram que no município de Ilhéus existe pouco atendimento das políticas do PAR no campo, pois apenas dois programas atendem o campo na totalidade das unidades escolares. O Plano de Desenvolvimento da Escola – PDE trata-se de um programa para apoio às gestões escolares, por meio do qual, o MEC repassa recursos financeiros para que o planejamento seja executado, e foi criado para atender prioritariamente as escolas com baixo Índice de Desenvolvimento da Educação Básica – IDEB. Para os demais programas o MEC destina uma ferramenta destinada *online* para inserção do planejamento do Programa Dinheiro Direto na Escola – PDDE Interativo⁵, no qual estão contidas outras ações: PDDE Campo, PDDE Água e esgotamento sanitário, PDDE Sustentável, PDDE Acessível. De maneira mais abrangente, observamos que o maior número de ações estão no espaço urbano, variando conforme o ano. O campo em Vitória da Conquista supera a cidade em número de ações no PDDE Campo e PDDE Água, uma vez que trata-se de programas exclusivos para o espaço campesino. O PDDE (Unidade Executora ou Caixa Escolar) apresenta um maior quantitativo no campo tendo em vista que a grande maioria das escolas fica na zona rural, e cada uma possui a sua Unidade Executora, às quais recebem o recurso desse Programa repassado pelo governo federal de maneira descentralizada.

No que se refere ao município de Itabuna, este também se encontra ao Sul da Bahia e possui uma área total de 432,244 km². Está localizado a 426 quilômetros da capital da Bahia e é considerada a quinta cidade mais populosa da Bahia, cuja população estimada em 2016 era de 220.386 habitantes (IBGE, 2010). A cidade de Itabuna se destaca na educação, principalmente, como polo universitário regional, possuindo alguns dos melhores centros educacionais da Bahia com várias escolas públicas e particulares, além de Universidades. A Tabela 4 traz o quantitativo de alunos de 2013 a 2016 em Itabuna.

⁵ Disponível em: <http://pddeinterativo.mec.gov.br/>.

Tabela 4 – Quantidade de escolas e alunos da rede municipal de ensino de Itabuna

ANO	ESCOLAS			ALUNOS		
	Campo	Cidade	TOTAL	Campo	Cidade	TOTAL
2013	31	78	109	824	19.541	20.365
2014	25	78	103	668	18.747	19.415
2015	25	75	100	669	18.040	18.709
2016	24	73	97	560	16.752	17312

Fonte: Elaboração da autora a partir de dados fornecidos pela Secretaria Municipal de Educação – SEMED – de Itabuna/BA, 2017.

A Educação do Campo da rede municipal de Itabuna vem diminuindo a cada ano e apresenta características específicas em sua organização, funcionando na modalidade de ensino multisseriado, sendo destas, 24 (vinte e quatro) escolas estruturadas em seriação e apenas uma, com organização em Ciclo de Formação Humana. Destas, apenas 03(três) tem gestores, 17(dezessete) são escolas com professores que conciliam a função de docente com a gestão da unidade escolar e atuam como unidocentes. Tem ainda 05(cinco) escolas com 02 ou 03 professores lotados em sistema de revezamento de aulas.

Os programas educacionais que fazem parte do PAR na educação campesina encontrados nesse município podem ser observadas no quadro da figura 4.

Figura 4 – Programas do PAR implementados em Itabuna no período de 2010 a 2016 de acordo com número de alunos atendidos

Política /Programa	Nº de ALUNOS atendidos no campo e cidade/ Rural – Urbano														TOTAL
	2010		2011		2012		2013		2014		2015		2016		
	R	U	R	U	R	U	R	U	R	U	R	U	R	U	
Escola Ativa	482	-	463	-	422	-	377	-	-	-	-	-	-	-	1744
Escola da Terra	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PNAIC	-	-	-	-	-	-	102	5501	233	4836	95	4722	81	4420	15268
Pacto	-	-	-	-	-	-	-	-	233	4836	95	4722	81	4420	9665
Transporte Escolar	389	95	449	119	262	85	304	76	394	73	632	50	422	62	3412
Mais Educação	-	-	-	-	-	-	192		238		225		82		
SVCFI (PETI)	42		40								36		34		
PNLD Campo	-	-	-	-	-	-	553	-	450	-	0*	0*	0*	0*	1003

Fonte: Quadro construído pelas autoras com base nos Dados coletados na pesquisa de campo (2017).

Alguns programas não apresentam dados da área urbana porque não foram fornecidos pelo município. Entretanto, observamos que dentre as políticas do PAR, apenas algumas foram implementadas.

Observamos que os investimentos do PAR se concretizam nas ações das escolas que se encontram na área urbana, revelando assim, priorização da cidade em detrimento do campo. Os dados do quadro evidenciam que as políticas educacionais do PAR estão distantes de se efetivarem de maneira que contemplem todos os alunos do campo.

Destarte, ao verificar como esses dados refletem na qualidade do trabalho docente, constatamos que tais programas ainda não causam o impacto positivo esperado, que possa de fato justificar melhoria no IDEB das escolas.

Conceituar trabalho docente implica uma reflexão profunda, pois, ao longo do desenrolar histórico de nossa sociedade a concepção de trabalho se atrelou à visão mercadológica e, portanto, fabril e capitalista, desprestigiando a compreensão do trabalho docente. Por longos séculos, a docência não foi compreendida como trabalho, porque, numa visão genérica, o perfil docente sempre fora considerado como diferente do perfil do trabalhador fabril, uma vez que, enquanto o primeiro estimulava o pensamento, no segundo, a força braçal era a base.

Todavia, mesmo diante dessas diferenças entre passado e presente, entendemos que o trabalho docente está alicerçado na busca permanente, na compreensão de ser inacabado, levando-se em consideração que o educador não nasce ou se forma de uma hora para outra (FREIRE, 1991). O trabalho docente é o resultado direto de uma construção constante que implica a reflexão ininterrupta e paulatina da prática. Sob esta mesma ótica, Arroyo (2000, p. 18) destaca que “[...] educar incorpora as marcas de um ofício e de uma arte, aprendida no diálogo de gerações.

As diversas transformações ocorridas no âmbito docente desencadearam mudanças dúbias em todo sistema educacional, de forma que, possibilitaram conquistas significativas no que concerne ao acesso à educação; à inserção da diversidade no currículo; às mudanças profundas relativas à gestão democrática e suas nuances participativas.

Em diálogo com este aspecto, Mello e Rigolon (2012, p. 58) pontuam que “[...] a degradação do estatuto profissional e a desqualificação da atividade docente, resulta na queda do prestígio social, no decréscimo de sua autoestima e em condições de trabalho e de vida muito deterioradas”. Posto isto, nota-se que esta concepção revela que quanto mais a escola se vê como empresa, quanto mais se aproxima da visão clientelista, mais se distancia de sua função primeira, que é a formação integral do sujeito.

Neste ponto, torna-se pertinente dialogar também com as concepções de Alves (2007, p. 113) a qual salienta que essa precariedade e deterioração “[...] é uma condição histórico-ontológica da força-de-trabalho como mercadoria. Desde que a força-de-trabalho se constitui como mercadoria, o trabalho vivo carrega o estigma da precariedade social”, ou seja, exige-se qualidade, como se o espaço educativo fosse o mesmo de uma empresa prestadora de serviço, que se impunha, demasiadamente, a obrigatoriedade de resultados positivos, porém, sem possibilitar condições de trabalho que propiciem a concretização desses resultados.

Nesse prisma, Hélou e Lantheaume⁶ (2008, p. 75) destacam que esse acúmulo de funções e atividades extraescolares ocorre pela capacidade dos docentes de se adequarem “[...] à regra, de a contornar, de a relativizar, de usar de astúcia, de produzir uma regra alternativa, quer dizer, negociar as situações e as normas numa intenção pragmática, permitindo durar na profissão, doseando o prazer e o interesse”, todavia, este misto entre prazer e interesse, que, utopicamente, os docentes pensam que contribui para sua valorização como profissional, corrobora para a manutenção e perpetuação do descaso em relação à profissão, que se vê cada vez mais sujeita a péssimas condições de trabalho e, conseqüentemente, contribui para desmotivação perante o exercício de uma profissão. Nesse sentido, os resultados apresentados no grá-

⁶ LANTHEAUME, Françoise; HÉLOU, Christophe. La souffrance des enseignants. Une sociologie Pragmatique du travail enseignant. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.

fico 01 demonstram que, ao serem indagados sobre o que motivou os entrevistados a optarem pela profissão docente, o fator vocacional se sobressaiu consideravelmente em relação aos demais. Os dados corroboram com a discussão sociológica em torno da feminização na educação, característica que tem justificado, infelizmente, “[...] uma política de baixos salários, formação precária, trabalho docente como vocação e doação e desvalorização da carreira” (SANTOS, 2013, p. 73-74). É como se a docência fosse um prolongamento do lar, onde a mulher/professora precisa apenas se sentir útil, sem esperar o reconhecimento profissional e financeiro.

Gráfico 01 – Escolha do Magistério



Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados coletados em campo.

Para Santos (2013, p. 74), “[...] o termo ‘Vocação’, observado no contexto da precarização do trabalho docente, está ligado à ideia de conformismo, acomodação e escamoteamento das precárias condições de trabalho do professor”. Nesse caso, a educação ainda está equiparada à maternidade, tanto pelas próprias professoras como pelo sistema, e este fato contribui para que as condições de trabalho docente se precarizem, pois não representando ele, propriamente, um trabalho, não carece de valorização, qualificação. No gráfico 02 observamos que, ao serem questionadas sobre a realização de trabalhos domésticos fora do seu horário de trabalho docente, 83% das entrevistadas responderam que sim, 14% afirmaram que não, e 3% não opinaram.

Gráfico 02 – Realização de trabalhos domésticos

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados coletados em campo.

Essa jornada de trabalho do professor, sendo dupla, já contribuiria para a exaustão desse trabalhador. Mas os dados do Gráfico 03 expressam o fato de que 24% dos professores fazem os planejamentos em casa, o que transforma o cotidiano profissional desses professores em tripla jornada de trabalho. Isso é extenuante e torna o trabalho improdutivo para todos os envolvidos.

Gráfico 03 – Realização dos planejamentos

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados coletados em campo.

Além do acúmulo do trabalho na escola, os professores, sobretudo, os professores do campo, onde muitas escolas são unidocentes, cumprem uma variada gama de funções que ultrapassam as atividades na sala de aula. Conforme é possível depreender da fala da coordenadora de escolas do campo abaixo:

A realidade das escolas do campo aqui em Itabuna é que o professor não é apenas professor, mas ele é responsável por outras coisas como o administrativo, o financeiro, da limpeza, de toda organização da escola, por ele ser unidocente, não ter pessoal de apoio. Então entre outras coisas eu também ajudo o professor nessas outras tarefas. (Coordenadora – Itabuna-Ba)

Essa realidade, que inviabiliza a qualidade da prática docente e impõe péssimas condições de trabalho, principalmente nas escolas campesinas, por suas peculiaridades, é reconhecida e discutida pelo MEC nos seguintes pontos:

[...] (1) há um acúmulo de tarefas para o professor que, além de ser docente, é muitas vezes também gestor escolar, secretário e funcionário administrativo, (2) existe um grande isolamento do trabalho docente, na medida em que o professor trabalha sozinho, praticamente sem contato com outros professores, orientadores e supervisores. Apenas essas duas constatações geram a necessidade de estabelecimento de políticas públicas que visem, de um lado, à organização de núcleos de ações administrativas que liberem o professor para desenvolver integralmente sua atividade principal: a docência, e, de outro, à implantação de núcleos pedagógicos que quebrem o isolamento do professor das escolas unidocentes, fazendo com que professores de uma mesma região possam trocar experiências, num processo de educação permanente. (BRASIL, 2006, p. 66-67)

Mesmo com pouca quantidade de alunos, a realidade da unidocência/multisseriação nas escolas do campo contribui para que as condições de trabalho sejam precarizadas, pois o docente abarca para si funções polivalentes e que muito diferem das reais funções que deveriam desempenhar em seu cotidiano profissional.

O último gráfico analisado (04) diz respeito às condições físicas do ambiente de trabalho e, segundo o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – INEP (2007e, p. 7), a infraestrutura das escolas representa fator preponderante no processo de precarização do trabalho docente no campo, pois

A precariedade na infraestrutura afeta, no caso da inexistência de energia elétrica, aproximadamente 766 mil alunos do ensino fundamental. A impossibilidade de ter acesso a uma biblioteca contribui de forma negativa para o aprendizado de cerca de 4,8 milhões. As tecnologias educacionais não chegaram à expressiva maioria das escolas da área rural, privando os alunos de oportunidades de aprendizagem mediante o uso de televisão, vídeo e Internet.

A ausência desses recursos também é citada como fator importante no processo de precarização porque, sem recursos didáticos e tecnológicos, o trabalho do professor se torna ainda mais difícil e ineficaz.

Gráfico 06-Condições do ambiente físico da escola que trabalha

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados coletados em campo.

Pela análise do gráfico, é possível observar que as opiniões acerca das condições do ambiente escolar nas referidas cidades estão divididas entre boas (37%), regulares (34%), péssimas (12%) e ruins (9%). As discussões aqui empreendidas apontam que, apesar da adesão ao Plano de Ações Articuladas (PAR), as condições de trabalho docente nos ambientes pesquisados ainda se encontram precarizadas ou em progressivo processo de precarização. Os dados aqui analisados não implicam em apontar a solução dos problemas, mas firmam-se como uma possibilidade de reflexão e conscientização para toda categoria docente, suscitando a valorização e o entendimento de que as condições de trabalho desfavoráveis incidem negativamente não somente em sua prática mas, sobretudo, em sua saúde, especialmente no que concerne aos aspectos psicossomáticos.

Conclusão

Não se pode negar que a ideologia da Educação capitalista é ainda marcante no país, o que dificulta a implementação de um projeto político pedagógico articulado com as Diretrizes Operacionais nas redes de ensino, para legitimar a Educação do Campo emancipatória protagonizada pelos movimentos sociais. Nessa perspectiva, nota-se que não bastam as iniciativas políticas, mas que haja, sobretudo, a consciência voltada para a importante dimensão do campo, enquanto território político, como ponto de equilíbrio entre o campo e a cidade, por parte das esferas governamentais, com vistas nas transformações da realidade do homem do campo.

Nos municípios pesquisados, conforme demonstrado pelos dados, observamos que existem ações concretas da gestão municipal para implementar as políticas educacionais do PAR em escolas do campo. Entretanto, não diferente do cenário nacional, o espaço campesino ainda necessita de maior atenção, conforme foi possível observar na análise dos dados da pesquisa.

Nesse contexto, a Educação do Campo poderá ser vista como a máquina propulsora para a transformação dessa realidade social e uma nova possibilidade de produção e alteração social pelos gestores educacionais, a partir da sua proposta de educação emancipatória e pela implementação de uma política de formação específica para os educadores do/no campo, uma vez que a maioria deles não tem formação adequada para atuar com essa realidade de ensino regional pesquisada. Carece, portanto, de maior atenção por parte dos gestores estaduais e municipais com a finalidade de criar diretrizes e programas de ensino que atendam às necessidades da Educação do Campo.

Referências bibliográficas

- ABRUCIO, Fernando Luiz (2003) – “Trajetória recente da gestão pública brasileira: um balanço crítico e a renovação das agendas de reformas”. *RAP*, v. 47, n. esp, p. 67-68.
- ALVES, Giovanni (2007) – “Dimensões da reestruturação produtiva”. *Ensaios de sociologia do trabalho*, Editora Praxis, Londrina, Paraná.
- BOGDAN, Robert. C.; BIKLEN, Sari. K. (1982) – *Investigação qualitativa em educação*. São Paulo: Editora Vozes.
- BONAMINO, Alicia Maria Catalano de (2003) – “O público e o privado na educação brasileira: inovações e tendências a partir dos anos de 1980”. *Revista Brasileira de História da Educação*. ISSN 1519-5902. Janeiro/junho, n.º 5.
- BRASIL. Senado Federal. Constituição Federal do Brasil. Brasília, 1988.
- BRASIL. Ministério da Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisa Nacional Caracterização das práticas educativas com crianças de 0 a 6 anos de idade residentes em área rural. Brasília, Porto Alegre, 2012.
- BRASIL. Decreto Presidencial n.º 6094, de 24 de abril de 2007a. Dispõe sobre a implementação do Plano de Metas Compromisso Todos Pela Educação, pela União em regime de colaboração com municípios, Distrito Federal e Estados. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, DF, 24 de abril de 2007a.
- BRASIL. *Plano de Desenvolvimento da Educação*. Plano de Metas Compromisso Todos pela Educação. Guia de programas. Brasília, DF, jun., 2007b.
- BRASIL. Decreto n.º 7.352, de 4 de novembro de 2010. Dispõe sobre a política de educação do campo e o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária – *PRONERA*. Diário Oficial da União, Poder Legislativo, Brasília, DF, 5 nov. 2010.
- BRASIL. RESOLUÇÃO n.º 2/2008. *Diário Oficial de 28 de abril de 2008*. Estabelece diretrizes complementares, normas e princípios para o desenvolvimento de políticas públicas de atendimento da Educação Básica do Campo.
- BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei n.º 9.394/96. Brasília, 1996.
- BRASIL. Diretrizes Operacionais para a Educação Básica nas Escolas do Campo. Resolução CNE/CEB n.º 1, de 03 de abril de 2002. Brasília, 2002.
- BRASIL. Parecer CNE/CEB n.º 1/2006. Dias Letivos para a aplicação da Alternância nos Centros Familiares de Formação por Alternância. Brasília, 2006.
- BRASIL. Resolução PDDE Água FNDE n.º 32 de 13 de agosto de 2012. Dispõe sobre o Programa PDDE Água. Orientações Operacionais para garantir abastecimento de água em condições apropriadas para o consumo humano e/ou esgotamento sanitário em escolas públicas. Brasília, 2012.
- BRASIL. Resolução FNDE n.º 36 de 2012. Dispõe sobre o PDDE Campo. Destina recursos financeiros, nos moldes e sob a égide da Resolução n.º 7, 12 de abril de 2012.
- BRASIL. Resolução/CD/FNDE n.º 11, de 7 de maio de 2013. Dispõe sobre a destinação de recursos financeiros, nos moldes operacionais e regulamentares do Programa Dinheiro Direto na Escola (PDDE), a escolas públicas municipais, estaduais e distritais para a elevação do desempenho escolar e esportivo dos alunos, no âmbito do Programa de Formação Esportiva Escolar.

- BRASIL. Portaria Normativa Interministerial N.º 17, de 24 de abril de 2007. Institui o Programa Mais Educação, que visa fomentar a educação integral de crianças, adolescentes e jovens, por meio do apoio a atividades sócio-educativas no contraturno escolar. 2007c.
- BRASIL. Resolução n.º 3 de 28 de março de 2007. Cria o Programa Caminho da Escola e estabelece as diretrizes e orientações para que os municípios e estados possam buscar financiamento junto ao Banco de Desenvolvimento Social e Econômico – BNDES para aquisição de ônibus, mini-ônibus, microônibus e embarcações enquadrados no Programa, no âmbito da Educação Básica. 2007d.
- BRASIL. Ministério da Educação. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep). Panorama da educação do campo. Brasília, DF: MEC/Inep, 2007e.
- BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Diretrizes complementares, normas e princípios para o desenvolvimento de políticas públicas de atendimento da Educação Básica do Campo. Resolução Complementar CNE/CEB N.º 2, de 2008. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/resolucao_2.pdf
- BRASIL. Resolução n.º 4, de 13 de julho de 2010. Define Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica, 2010.
- BRASIL. Decreto n.º 7.352 de 4 de novembro de 2010. Institui o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária. Brasília, 2010.
- _____. Decreto n.º 12.960, de 27 de março de 2014. Altera a Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para fazer constar a exigência de manifestação de órgão normativo do sistema de ensino para o fechamento de escolas do campo, indígenas e quilombolas. Brasília, 2014.
- BRASIL. Ministério da Administração Federal e da Reforma do Estado. Câmara de Reforma do Estado. Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado. Brasília, DF: Presidência da República; Câmara de Reforma do Estado, 1995.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz (Org.) (2003) – *Reforma do Estado e Administração Pública Gerencial*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.
- CABRAL NETO, Antônio (2009) – “Gerencialismo e gestão educacional: cenários, princípios e estratégias”. In: FRANÇA, Magda; BEZERRA, Maura Costa (Org.). *Política Educacional Gestão e Qualidade do Ensino*. Brasília: Liber livro.
- CALDART, Roseli (2004) – *Educação do Campo: traços de uma identidade em construção*. Petrópolis: Vozes.
- FREIRE, Paulo (1991) – “A educação na cidade”. In *A educação na cidade*. Cortez.
- FREITAS (2014) – “Os Reformadores Empresariais da Educação e a Disputa pelo Controle do Processo Pedagógico da Escola”. *Campinas: Educação e Sociedade*, v. 35, n.º 129, p. 1085-1114, outubro-dez.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. IBGE. *Censo Demográfico 2010/IBGE*. Ilhéus/ Itabuna e Vitória da Conquista – BA, 2015. Disponível em: < <https://cidades.ibge.gov.br>> Acesso em 28 ago. 2017.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *IBGE. Cidades*. 2017. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 26 out. 2017.
- KOSIK, Karel (1997) – *A dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LIMA, Paulo Gomes et. al. (2012) – “Políticas educacionais, participação e gestão democrática da escola na contemporaneidade brasileira”. *Ensaio*. Belo Horizonte, v. 14, n. 01. p. 51-64, jan./abr.

- MELLO, Miriam Morelli Lima de; RIGOLON, Walkíria de Oliveira (2012) – “Trabalho docente e a cultura do desempenho: uma análise da formação continuada”. DOI: [http://dx. doi. org/10.15600/2238-121X/comunicações](http://dx.doi.org/10.15600/2238-121X/comunicações). *Comunicações*, v. 18, n. 2, p. 47-61.
- MÉSZÁROS, István (2011) – *El desafío y la carga del tiempo histórico: el socialismo del siglo XXI*. Valencia: Vadell Hermanos/CLACSO.
- SANTOS, Arlete Ramos dos (2013) – *Ocupar, Resistir e Produzir, também na Educação*. O MST e a burocracia estatal: Negação e Consenso. Jundiá: Paco Editorial.
- SANTOS, Arlete Ramos dos.; CARDOSO, Elisângela Andrade Moreira; OLIVEIRA, Niltânia Brito (2017) – “Os impactos do PAR nos municípios de Vitória da Conquista, Ilhéus e Itabuna (2013-2017)”. *Revista Práxis Educacional*, Vitória da Conquista, v. 13, n. 26, p. 110-139, ISSN: 2178-2679. set./dez.
- PERONI, Vera (2003) – “Breves considerações sobre a redefinição do papel do estado”. In *Política educacional e papel do estado no Brasil dos anos 1990*. São Paulo: Xamã.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA DA CONQUISTA (2017) – *Secretaria municipal de Educação*. Dados do Setor de Merenda. Vitória da Conquista.
- PMVC. *Secretaria municipal de Educação*. Dados do Setor de Estatística da SMED. Vitória da Conquista. 2017.
- SOUZA, Donaldo Bello de; FARIAS, Lia Ciomar Macedo de (2004) – “Reforma do Estado, Descentralização e Municipalização do Ensino no Brasil: A gestão política dos sistemas de ensino pós-LDB 9394/96”. *Ensaio: Avaliação Política Pública Educacional*. Vol. 12, n.º 45. Rio de Janeiro, outubro/ dezembro.

(Página deixada propositadamente em branco)

O 25 de Abril e o ensino da História:
O processo revolucionário nos manuais escolares

The 25th of April and the teaching of History:
The revolutionary process in textbooks

Pierre Marie e Pedro Réquio

Pierre Marie, Investigador em pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra no âmbito do projecto “25AprilPTLab – Laboratório interativo da transição democrática portuguesa”. ORCID ID: 0000-0003-0465-0660.

Pedro Réquio, Mestre em História Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É investigador do projecto “25AprilPTLab – Laboratório interativo da transição democrática portuguesa”. ORCID ID: 0000-0002-5450-5755.

O 25 DE ABRIL E O ENSINO
DA HISTÓRIA: O PROCESSO
REVOLUCIONÁRIO
NOS MANUAIS ESCOLARES

Este artigo tem como objetivo proceder a uma análise da forma como as temáticas relacionadas com o 25 de Abril e o processo revolucionário são conduzidas e explanadas nos manuais escolares de História do ensino básico e secundário. Este estudo foi feito tendo em conta os programas e metas curriculares definidas pela Direção Geral da Educação, bem como as aprendizagens essenciais. Na primeira parte é abordada a presença da história do Estado Novo nos manuais, do processo revolucionário e da transição para a democracia. A segunda parte é dedicada à identificação de uma narrativa comum em todos os manuais. Narrativa esta que assenta sobre mecanismos como saltos temporais ou simplificação e omissão de projetos políticos e sociais. Na conclusão, é desenvolvida uma reflexão sobre a distância existente entre a narrativa apresentada nos manuais e as mais recentes investigações sobre o tema. Bem como sobre a necessidade de colocar os alunos no papel de investigadores, considerando que o fomento do pensamento crítico é um dos principais objetivos a alcançar durante o percurso escolar.

Palavras-chave: História; Ensino; 25 de Abril; Democracia; Século XX

THE 25TH OF APRIL
AND THE TEACHING
OF HISTORY:
THE REVOLUTIONARY
PROCESS IN TEXTBOOKS

The aim of this article is to analyse how themes related to the 25th of April and the revolution are addressed and explained in basic and secondary education History textbooks. This study was based on the syllabus and course targets defined by the Directorate General for Education, and on essential learning goals. The first part addresses the reference to Estado Novo in textbooks, the revolutionary process, and the transition to democracy, while the second part identifies a common narrative in all textbooks, based on mechanisms such as time leaps or simplification and omission of political and social undertakings. The article closes with a reflection on the gap between the narrative contained in textbooks and the latest research on this theme and on the need to turn students into researchers, as encouraging critical thinking is one of the main aims to be pursued in the course of the students' school career.

Keywords: History; Education; 25 April; Democracy; 20th century

LE 25 AVRIL
ET L'ENSEIGNEMENT
DE L'HISTOIRE :
LE PROCESSUS
RÉVOLUTIONNAIRE DANS
LES MANUELS SCOLAIRES

Cet article vise à analyser la manière dont les thèmes liés au 25 avril et au processus révolutionnaire sont menés et expliqués dans les manuels d'histoire de l'éducation primaire et secondaire. Cette étude a été réalisée en tenant compte des programmes et des objectifs scolaires définis par la Direction Générale de l'Éducation, ainsi que des apprentissages essentiels. La première partie aborde la présence de l'histoire de l'État Nouveau dans les manuels scolaires, du processus révolutionnaire et de la transition vers la démocratie. La deuxième partie est consacrée à l'identification d'un récit commun à tous les manuels. Ce récit s'appuie sur des mécanismes tels que les sauts temporels ou la simplification et l'omission de projets politiques et sociaux. Dans la conclusion, une réflexion est développée sur la distance entre le récit présenté dans les manuels et les recherches les plus récentes sur ce sujet ainsi que sur la nécessité de mettre les élèves dans le rôle de chercheurs, la promotion de la pensée critique étant l'un des principaux objectifs à atteindre au cours du parcours scolaire.

Mots clés: Histoire; Éducation; 25 avril; Démocratie; XXe siècle

O presente texto tem por objetivo analisar a forma como o ensino do Estado Novo, do 25 de Abril e da transição para a democracia em Portugal, está operacionalizado nos manuais escolares. Este estudo visa fundamentar os trabalhos do projeto “25AprilPTLab – Laboratório interativo da transição democrática portuguesa” que pretende criar um repositório *online* de documentos destinados aos professores e aos investigadores. O projeto contempla quatro períodos integrados na transição democrática portuguesa: o crescimento das oposições ao salazarismo (1958-1968), o governo de Marcello Caetano (1968-1974), o processo revolucionário (1974-1976) e a institucionalização do regime democrático (1976-1982).

A disciplina de História desempenha um papel preponderante na formação de futuros cidadãos e o manual impõe-se como o principal documento de apoio para o desenvolvimento da atividade letiva dos professores. O levantamento dos manuais de História, utilizados atualmente, e dos programas que os enquadram, terá assim como objetivo a caracterização das narrativas desenvolvidas, bem como as fontes mobilizadas, para o ensino do período revolucionário e da transição para a democracia.

Para este fim, pretende-se focar a análise nos manuais escolares de História do ensino básico e secundário do 6.º, 9.º, 12.º Ano e do 11.º Ano na disciplina de História B, anos em que o período contemporâneo faz parte dos currículos. Estão assim contemplados no presente levantamento os livros de História e Geografia do 6.º Ano (5 manuais), de História do 9.º (6 manuais) e do 12.º Ano (2 manuais) e de História B do 11.º Ano (1 manual)¹. A análise destes livros escolares será feita tendo em conta os programas e as aprendizagens essenciais definidas pela Direção Geral da Educação (DGE).

Na primeira parte deste estudo será analisada a presença da história do Estado Novo, do processo revolucionário e da institucionalização da democracia nos programas escolares em vigor e nos manuais. Identifica-se as principais temáticas tratadas nos manuais, os conceitos chave que os alunos devem dominar e as fontes usadas para a lecionação do período. A segunda parte será dedicada à identificação de uma narrativa comum aos manuais estudados. Esta narrativa está assente em quatro mecanismos: saltos temporais, simplificação dos projetos políticos, silêncios sobre os movimentos sociais, redução dos limites da democracia.

Na conclusão, desenvolver-se-á uma reflexão sobre a distância que existe entre a narrativa apresentada nos manuais e as investigações recentes sobre o tema. De igual modo, a disponibilidade de arquivos poderá permitir ultrapassar os silêncios e ausências analisados nos manuais e assim promover novas formas de práticas democráticas no âmbito de uma educação para a cidadania.

I. O 25 de Abril nos programas e nos manuais

Os manuais regem-se pela segmentação presente nos programas da DGE e nos princípios orientadores da organização curricular (Decreto n.º 139/2012 de 5 de julho e n.º 55/2018 de 6 de julho) e, conseqüentemente, os títulos de cada capítulo e subcapítulo são os mesmos que se encontram plasmados no plano de ensino. A linha cronológica que norteia a organização das temáticas é comum a todos os anos letivos e as diferenças verificadas restringem-se somente à profundidade e complexidade dos conteúdos. De ter em conta que estes conteúdos

¹ A lista completa de manuais analisados encontra-se na primeira parte da bibliografia.

só aparecem nos segmentos finais dos manuais, e de igual modo, no final dos respetivos anos letivos. Fatores que certamente contribuem para o truncamento e simplificação das temáticas.

Antes de se proceder a uma análise sistemática dos conteúdos presentes nos manuais escolares convém explicitar que os eventos sucedidos a 25 de Abril de 1974 são historiograficamente perspetivados como uma data essencialmente simbólica, como um acontecimento que carrega em si o peso da militância anti-Estado Novo, a rutura com a ditadura Salazarista e a instituição de num novo modelo social e político. Da mesma forma que a cristalização e redução de fenómenos históricos no conceito do *25 de Abril* provoca uma simplificação dos mesmos, outros eventos e tendências irão ser submetidos a um processo semelhante.

Os principais eventos e datas são a instauração da ditadura militar (1926); a chegada de António de Oliveira Salazar ao Ministério das Finanças e a subsequente consolidação do poder, consagrada pela sua chegada a presidente do Conselho de Ministros e pela promulgação da Constituição de 1933; a difusão da propaganda nacionalista e criação dos mecanismos repressivos e de inculcação ideológica do Estado; a apresentação das figuras e grupos opo­si­to­res ao regime salazarista, em particular Humberto Delgado (1946, 1958); o deflagrar da Guerra Colonial, a “Primavera Marcelista” (1969); o golpe militar efetuado na madrugada do 25 de Abril de 1974; o período de instabilidade militar, política, institucional e social que se sucede após o derrube do Estado Novo (1974-1976); as datas que ditam as alterações dos comportamentos políticos dos militares e dos partidos (28 de Setembro de 1974, 11 de Março e 25 de Novembro de 1975)²; a normalização sócio-institucional estabelecida graças à instauração de uma democracia liberal (1976); e por fim a primeira revisão constitucional e o afastamento dos militares das estruturas do poder através da extinção do Conselho da Revolução em 1982³. Para além destas efemérides existem três períodos gerais que as separam em blocos. Estes mesmos blocos são comuns a todos os manuais conforme os programas e contemplam as seguintes divisões: do início da decadência da ditadura até ao seu fim (1958-1974); do 25 de Abril de 1974 à normalização da situação político-institucional (1974-1976) e das primeiras eleições legislativas e presidenciais até à primeira revisão constitucional e extinção do Conselho da Revolução (1976-1982).

Manuais do 6.º Ano

Os manuais do 6.º ano são demonstrativos do esquema geral que será retomado e aprofundado pelos manuais dos anos letivos procedentes, apresentando a ascensão de Salazar ao poder e focando-se no seu papel no equilíbrio das finanças. Os fundamentos autoritários do regime são expostos e corroborados por referências às instituições de repressão e à absorção da população dos preceitos ideológicos vigentes. A Guerra Colonial e a sua relação com a defesa intransigente do colonialismo pelo regime do Estado Novo é também sublinhada. Alguns dos movimentos e figuras da oposição ao regime são referidos, com destaque para a campanha presidencial de Humberto Delgado. Sobre o período marcelista, os manuais asseveram que as bases repressivas do regime se mantiveram, apesar do discurso modernizador. Os capítulos dedicados ao 25 de Abril apresentam lacunas significativas. É dedicado mais espaço na

² Estes eventos, tendo em conta a sua densidade, só se encontram nos manuais do 9.º ano e do Secundário.

³ Também estes eventos só se encontram nos manuais do 9.º ano e do Secundário.

descrição das manobras militares que depuseram o regime do que a expôr as razões que conduziram ao mesmo. Salgueiro Maia é assumido como a figura central do Movimento dos Capitães. O processo revolucionário é completamente omitido e também as manifestações do 1.º de Maio se encontram ausentes da maioria dos manuais. Os movimentos populares só são referidos durante o próprio dia de 25 de Abril de 1974: “Os portugueses reagiram com muita alegria à revolução. Vieram para as ruas manifestar o seu apoio e agradecimento aos militares, distribuindo alimentos, abraços cravos” (*HGP em Acção*, 6.º ano, 143). De igual modo, as reivindicações populares só constam num manual: “Com a democratização do país, os trabalhadores começaram a organizar os seus sindicatos e a fazer livremente grandes “manifestações” de rua, nas quais, com cartazes e “palavras de ordem”, chamavam a atenção para os seus problemas” (*História e Geografia de Portugal*, 6.º ano, 133). Os manuais do 6.º ano apresentam dois saltos temporais, de 1974 (golpe militar, programa do Movimento das Forças Armadas e instituição da Junta de Salvação Nacional) a 1976 (Constituição de 1976) e de 1976 (apresentação dos órgãos de poder democrático) a 1986 (adesão à Comunidade Económica Europeia). O processo de descolonização é abordado de forma mais detalhada do que as modificações concretizadas em Portugal pelo processo revolucionário.

Manuais do 9.º Ano

Os manuais do 9.º ano, tal como os do 6.º, apresentam o Estado Novo enquanto estágio final da maturação da ditadura militar, e Salazar como “mago” das finanças. Todavia, ao mesmo tempo, propõem uma caracterização mais profunda e comparativa do Estado Novo, ao estabelecer paralelos com o fascismo italiano. Apontando como principais pontos de encontro o regime económico corporativista e o autoritarismo. O principal elemento distintivo do Estado Novo é a sua identificação com o tradicionalismo salazarista e o catolicismo. Contudo, a militarização tardia do regime⁴ (1936) nunca é apresentada como consequência da guerra civil espanhola (Rosas, 1994, 283). Na sequência do pós-Segunda Guerra Mundial, o regime assume uma aparente democratização, simbolizada, de acordo com o próprio, pelas “eleições tão livres como na livre Inglaterra” (*História 9*, 9.º ano, 90), na mudança da terminologia Polícia Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) para Polícia de Intervenção e Defesa do Estado (PIDE), na alteração do paradigma económico⁵ e de igual modo na entrada de Portugal para a Associação Europeia de Livre Comércio em 1960. A partir da década de 1960 os manuais aludem essencialmente a uma caracterização do regime enquanto entidade caduca, que se encaminha para o seu fim. Encontram-se breves menções às parcas condições nas quais viviam a grande maioria da população e às suas consequências, a emigração em massa e a agudização do descontentamento da população face ao regime. Em paralelo, também as fileiras dos grupos oposicionistas, internos e externos, legais e ilegais, engrossavam-se. Apesar da necessidade da explicação da oposição ao regime constar nos programas da DGE, a sua exposição nos manuais é bastante reduzida ou até mesmo insuficiente, tendo em conta a omissão de

⁴ A criação de organizações como a Legião Nacional e as Mocidades Portuguesas dá-se em 1936, quando o conflito despoleta no país vizinho. Com o medo do contágio revolucionário são criados estes mecanismos, de inculcação ideológica fascizante.

⁵ O primeiro plano de industrialização do país é consumado com no I Plano de Fomento em 1953.

eventos relevantes. Como são os casos do Golpe da Sé, do assalto ao quartel militar de Beja e o assalto ao paquete Santa Maria (apenas num manual estes eventos são mencionados). No campo da oposição as campanhas do Movimento de Unidade Democrática (MUD), de Norton de Matos e de Humberto Delgado, em particular de Delgado, que merecem lugar de destaque. Já no campo da oposição clandestina existem breves menções a Mário Soares e ao Partido Comunista Português (PCP), por vezes a Álvaro Cunhal em específico. Quanto à Guerra Colonial e às suas consequências os manuais dedicam-se essencialmente a assinalar os diversos movimentos independentistas e seus líderes, o movimento dos retornados e o início das guerras civis nos ex-territórios coloniais. A informação presente relativa ao teatro de guerra e à descolonização é sustida através do recurso a imagens e gráficos e é algo incipiente.

Por sua vez, o processo revolucionário é assumido como sendo, integralmente, um período de excessos, caos e atitudes injustificadas por parte da população, sintomatizadas pelas greves e ocupações efetuadas em todo o centro e sul do país. De um modo geral a sua exposição é demasiado simplista e até confusa. As tomadas de posição e as entidades políticas e militares são divididas em dois campos coesos, um constituído por militares “gonçalvistas” e “otelistas”⁶, pelo PCP e por todos os partidos à sua esquerda e outro composto por todos os restantes militares e organizações associados à esquerda e à direita moderada. O 25 de Novembro e a entrada em vigor da Constituição de 1976 são retratadas como as manobras que atribuem à nova República Portuguesa a sua normalidade e legalidade democrática. De igual modo, a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia (CEE) é percebida como o culminar da consolidação completa do estabelecimento da democracia. Como se esta representasse o encerrar de um processo iniciado com o 25 de Novembro.

Manuais do Secundário

Os manuais do secundário (História B do 11.º ano e História A do 12.º) possuem entre si níveis iguais de densidade e de pormenorização dos conteúdos, não estando, no entanto, isentos de lacunas, equívocos ou perspectivas determinísticas dos eventos históricos. O primeiro tópico do período a abordar intitulado “Portugal: do autoritarismo à democracia” encontra-se explanado de um modo mais claro e completo no manual de História B do que nos manuais de História A todavia. Após um retrato de Portugal enquanto país essencialmente rural, dominado por práticas agrícolas antiquadas e de baixa produtividade, que sofreu, todavia, um processo de industrialização tardia e limitada a partir da década de 1950, a estagnação económica e as parcas condições de vida foram favoráveis à fortificação dos grupos oposicionistas e à emigração. Excluindo tabelas das taxas de emigração ao longo das décadas, os manuais não transmitem uma ideia sólida das condições de pobreza verificadas no Portugal do pós-guerra.

Já o ponto “A radicalização das oposições e o sobressalto político de 1958” encontra níveis de tratamento diferentes consoante os manuais. O desenvolvimento das oposições efetivado durante e após o “terramoto delgadista” (Rosas, 1994, 523) é exposto com alguma particula-

⁶ Os primeiros estavam associados ao brigadeiro e então Primeiro Ministro Vasco Gonçalves e os segundos, também conhecidos como COPCON (Comando Operacional do Continente), a Otelô Saraiva de Carvalho. Muito genericamente, os primeiros estariam mais próximos das posições e práticas do PCP e os segundos aos partidos que se encontravam à esquerda do PCP.

ridade em cada manual. De modo geral, todos são fiéis ao desenvolvimento factual dos acontecimentos, ao encararem a campanha do general Humberto Delgado como o catalisador que propiciou um amadurecimento exponencial dos grupos oposicionistas e do descontentamento de setores da população face ao regime. Se diversas organizações de extrema-esquerda (como é o caso do Partido Revolucionário do Proletariado – Brigadas Revolucionárias) nunca são explanadas enquanto células fracionárias do PCP nos manuais de História A, no manual do 11.º ano estas cisões são evidenciadas. De igual modo, esta publicação menciona eventos que não constam nos manuais do 12.º ano, como a carta a Salazar enviada pelo Bispo do Porto D. António Ferreira Gomes (incluindo citações), o assalto ao paquete Santa Maria e ao quartel de Beja e ainda a tentativa de golpe de estado de Botelho Moniz. Em contrapartida, os manuais de História A referenciam as greves estudantis e o I Congresso da Oposição Democrática como formas alternativas de oposição ao regime.

A exposição das principais características da “Primavera Marcelista” é processada de igual modo em todos os manuais do secundário. O programa de descompressão política levado a cabo por Marcelo Caetano revela-se infrutífero ou meramente cosmético. O impacto da Guerra Colonial acentua o fosso entre o poder político e a sociedade e faz com que a censura não seja atenuada. De notar que os manuais não evidenciam que a perpetuação da guerra é motivada pela persistência do governo e pelos interesses económicos dos grupos financeiros portugueses face às colónias. O imobilismo do governo face à guerra faz com que os militares se organizem para o derrubar. Todavia, antes da politização do Movimento dos Capitães, urge referir que o mesmo surgiu devido à promulgação do Decreto-Lei 353/73 de 13 de Julho que facilitava a entrada de novos militares para o quadro permanente (milicianos). Gesto que gerou um enorme descontentamento entre os militares de carreira e que de acordo com Otelio Saraiva de Carvalho se tornou “historicamente, no verdadeiro rastilho para a criação do Movimento” (Carvalho, 1977, 128).

O ponto “Da Revolução à estabilização da democracia” é sistematizado com mais profundidade nos manuais de História A do que nos de História B, apesar da perspectiva sobre os eventos históricos ser semelhante. Se o Movimento dos Capitães (mais tarde rebaptizado Movimento das Forças Armadas – MFA) e as suas origens são descritos com brevidade no manual do 11.º ano, nos manuais de História A encontra-se presente uma visão mais profusa dos acontecimentos. O MFA enceta um golpe de estado. Derrubando o governo em conjunto com as estruturas do Estado Novo (Câmara Corporativa, Assembleia Nacional e PIDE) e instituindo uma Junta de Salvação Nacional para presidir ao governo país, estabelecendo assim a aliança Povo-MFA.

Após a exposição do desmantelamento das estruturas de suporte do Estado Novo os manuais debruçam-se sobre as tensões político-ideológicas presentes no seio dos militares, dos partidos políticos e da sociedade portuguesa em geral. Após a instituição da JSN, presidida pelo general António de Spínola, o agudizar das divergências levou o mesmo a convocar a manifestação da “Maioria Silenciosa”, que, após ter sido gorada, levou Spínola a abandonar o cargo da presidência e a tentar um golpe de Estado em 11 de Março de 1975. O falhanço da intentona levou a uma esquerdização dos militares, que, todavia, não foi consensual no seio do movimento. As novas políticas económicas de carácter anti-monopolista, levadas a cabo pelo III Governo Provisório, administrado por Vasco Gonçalves, que nacionalizam as principais empresas e conduzem às experiências autonomistas e às ocupações de terras e imóveis geram desconfiança nalguns sectores da população. O processo revolucionário provoca assim

o aparecimento de diversas facções no MFA (spínolistas, direita moderada, esquerda moderada, esquerda gónçalvita e esquerda revolucionária/radical) e de movimentos populares de caracterizados como excessivos pelos manuais. De acordo com o manual *Um Novo Tempo da História*, após a institucionalização da JSN as posições políticas vão-se extremado e “em nome da liberdade, num país que não a conheceu durante 48 anos, cometem-se alguns abusos. A vontade de resolver de modo imediato os problemas decorrentes das más condições de habitação e de trabalho leva populares e trabalhadores a iniciar uma vaga de ocupações” (12.º ano, 108). Este manual também nomeia as várias formas de poder popular, a Reforma Agrária e as diversas formas de ocupação de terras e casas, algumas como sendo abusivas. O aparecimento do Grupo dos Nove justifica-se como uma forma de travar os abusos da esquerda. A divisão entre norte e sul surge de modo igualmente simplista e erróneo: “No Norte assaltam-se sedes de partidos de esquerda. No Sul de direita” (*Nova Construção da História*, 12.º ano, 123). É só após o 25 de Novembro e a entrada em vigor da Constituição que a situação se normaliza e a democracia efectiva é inteiramente estabelecida, consagrando o caminho para o socialismo e ao mesmo tempo as garantias de liberdade para o cidadão e um regime democrático e pluralista. “A maior parte da população portuguesa, assim como os tradicionais aliados de Portugal, particularmente os EUA, respiram de alívio” (*Nova Construção da História*, 12.º ano, 123).

Fontes e materiais utilizados nos manuais

Os documentos utilizados em todos os manuais analisados são frequentemente os mesmos. O levantamento iconográfico dos documentos permitiu inferir que o recurso constante aos mesmos conteúdos de suporte se revela exaustivo e repetitivo. Sobretudo tendo em conta o vasto manancial disponível que pode contribuir para um enriquecimento das matérias lecionadas. Textualmente, é comum encontrar excertos do discurso de Salazar em 1933 ou do programa do Movimento das Forças Armadas, por exemplo.

Os cartazes de propaganda do Estado Novo são também, invariavelmente, os mesmos: “Portugal não é um país pequeno”; “Salazar salvador da pátria”; “A Lição de Salazar: Deus, Pátria e Família”. Já no que toca ao período compreendido entre o pós-Segunda Guerra e o final do Estado Novo, a iconografia presente nos manuais mais frequente são fotos e cartazes do MUD, da campanha de Norton de Matos ou a foto de Humberto Delgado no Porto em 1958. Quanto à Guerra Colonial é comum haver alguma variedade de fotos no local, cartazes de propaganda para a mobilização militar e por vezes documentos que são reveladores da opinião pública internacional em relação ao conflito. Como cartazes de apoio à independência dos povos colonizados (*O Fio da História*, 9.º ano) ou cartoons que satirizam o colonialismo português (*Missão História*, 9.º ano).

A iconografia e as fotografias utilizadas referentes ao 25 de Abril e à época procedente, apesar de apresentarem maior variedade do que as restantes, são também de um modo geral pouco variadas. A iconografia e as fotos que se encontram presentes na maioria dos manuais são quase sempre as fotos de Salgueiro Maia, dos soldados no Terreiro do Paço ou da criança a colocar o cravo na ponta da arma. Por sua vez, o período do pós-25 de Abril apresenta o cartaz da “Maioria Silenciosa”, fotos e cartazes dos partidos, o símbolo do MFA de João Abel Manta e ocasionalmente algumas pinturas de murais ou fotos da Reforma Agrária.

II. Narrativa, silêncios e ausências

A presença do 25 de Abril e do processo revolucionário nos manuais estudados revela uma narrativa interpretativa do período assente em quatro mecanismos. Ao selecionar acontecimentos específicos e descontextualizados, os manuais procedem a *saltos temporais* que dificultam a compreensão de um período conturbado, que compreende a queda de um regime autoritário e a posterior estabilização democrática. Existe também uma *simplificação dos projetos políticos* em confrontos a partir do 25 de Abril de 1974 que pouco traduz a complexidade da mudança de regime em Portugal. Em consequência, nota-se a *ausência dos movimentos sociais* ou a sua descredibilização enquanto atores de mudança. Os manuais plasmam uma *redução dos limites da democracia*, assente na representação e não na participação. Estas quatro camadas traduzem uma *narrativa teleológica* que aponta para a construção de uma democracia representativa liberal, integrada na Comunidade Económica Europeia, como o único fim possível deste processo.

Os saltos temporais

Se o 25 de Abril de 1974 constitui um marco fundamental para o estudo deste período, a seleção dos acontecimentos descritos pelos manuais exprime uma visão parcial do seu significado. Ao efetuar saltos temporais na apresentação do período iniciado pela queda do regime autoritário em 1974, os manuais contribuem para o esvaziamento do próprio período revolucionário e do seu significado. Podemos identificar dois saltos temporais principais ao longo das páginas dos manuais. O primeiro acontece entre o 25 de Abril de 1974 e a entrada em vigor da Constituição em abril de 1976, o segundo entre essa data e a adesão portuguesa à CEE em 1986.

Os manuais de História do 6.º Ano são particularmente significativos sob este aspecto. Apresentam em pormenor o dia do 25 de Abril – em particular as operações militares – o programa do MFA e expõem as primeiras medidas tomadas pela JSN. No entanto, os principais acontecimentos do período revolucionário estão ausentes destes manuais, com exceção do processo de descolonização. As eleições para a Assembleia Constituinte a 25 de abril de 1975 aparecem apenas para explicar a Constituição de 1976. A apresentação em pormenor dos órgãos políticos e administrativos do novo regime democrático conclui este primeiro salto. O segundo salto temporal acontece entre 1976 e a integração de Portugal na Europa comunitária em 1986. A integração internacional do país, com particular destaque para a CEE, constitui o único tema verdadeiramente tratado após 1976. A partir dessa integração europeia, os manuais apresentam a modernização do país resultante dos investimentos comunitários.

Se estas ausências nos manuais do 6.º Ano poderiam explicar-se pela extensão do programa neste ano letivo, repetem-se no 9.º e no 12.º Ano, constituindo assim um padrão explicativo. Os manuais do 9.º Ano referem as principais datas do processo revolucionário (28 de setembro de 1974, 11 de março de 1975, 25 de novembro de 1975) e nos do 12.º Ano o período é mais aprofundado, focando as tensões políticas do Verão Quente. No entanto estes manuais traduzem as mesmas tendências. No período pós-1976 são apenas apresentadas as dificuldades do desenvolvimento económico e a integração europeia como fim do pro-

cesso aberto em 1974 (9.º Ano) e existe um salto temporal entre a apresentação do texto constitucional de 1976 e a sua revisão em 1982 (12.º Ano).

O conceito de “longo 1974” criado pelo Rui Cunha Martins procura restituir a “densidade temporal” e a unidade do período aberto pelo 25 de Abril de 1974 (Martins, 2011, 13). Contrariando esta leitura os manuais operam uma redução do processo revolucionário ao seu momento fundador – o dia do 25 de Abril – e desenvolvem uma visão truncada do período, ao efetuarem saltos temporais. Estes saltos temporais presentes nos manuais de História conduzem a uma “subalternização do acontecimento revolucionário”, retomando a expressão de Maria Manuela Cruzeiro (2011, 131). Ocorre assim um esvaziamento do período revolucionário e dos anos de 1980, essenciais para perceber as transformações recentes do país. Parece que a história de Portugal após 1974 passa a ser a história da sua integração na CEE.

A simplificação dos projetos políticos

A queda do regime autoritário constituiu uma abertura de possibilidades políticas na História contemporânea portuguesa e ao longo de todo o processo revolucionário estiveram em confronto projetos políticos diversos para o futuro regime. Foram perspectivados vários cenários como o regresso à um regime autoritário de extrema direita; a evolução para um regime comunista de inspiração soviética; a transição para um regime de democracia parlamentar com uma economia liberal; um poder militar com reformas de cariz socialista ou ainda um projeto de poder popular assente nas organizações populares de base. Este período foi também marcado por uma pluralidade de poderes entre o MFA – ele próprio dividido –, a JSN, o Conselho da Revolução, os dois Presidentes da República, os seis Governos Provisórios, os deputados da Assembleia Constituinte e ainda os movimentos sociais e as organizações populares de base.

Apesar desta diversidade de projetos políticos, os manuais apresentam uma simplificação dos projetos políticos e reduzem-nos a um confronto maniqueísta entre uma “via revolucionária” e uma “via democrática”. Os manuais do 6.º Ano, como vimos, não fazem referência aos acontecimentos centrais do processo revolucionário e os do 9.º Ano apresentam sobretudo uma visão institucional do período. É nos manuais do 12.º Ano que esta leitura simplificada dos projetos políticos está particularmente desenvolvida:

“O confronto entre a via revolucionária radical e a via democrática aprofunda-se com a contestação levada a cabo pelo Grupo dos 9, que propõe uma nova via para a sociedade portuguesa. Este grupo recusa a implantação de um regime comunista em Portugal, situação que se adivinhava possível pela forte posição que o Partido Comunista Português possuía em setores-chave da sociedade e nos sucessivos governos provisórios”. (*Nova Construção da História*, 12.º ano, 113)

Ao apresentar o período revolucionário como um embate entre um projeto democrático e um projeto revolucionário, os manuais simplificam posições políticas concorrentes. A cristalização dos “revolucionários” em torno do PCP esconde diferenças fundamentais entre este e os movimentos de extrema esquerda. Os manuais fazem do período um confronto entre os partidos socialista e comunista e alimentam a confusão relativamente ao projeto defendido pelo MFA:

“Tudo parecia, nesta altura, encaminhar Portugal para a adoção de um modelo coletivista, sob a égide das Forças Armadas”. (*Um novo Tempo da História*, 12.º ano, 125)

“As eleições, ganhas pelo PS, evidenciam que o Norte é mais afeto à direita, em contraponto com um Sul mais ligado à esquerda. Apesar do discreto resultado da esquerda, o MFA elabora o Documento-Guia, cujas orientações políticas e económicas preveem a instauração em Portugal de um regime comunista”. (*Nova Construção da História*, 12.º ano, 110)

“A inversão do processo deveu-se, em grande parte, ao forte impulso dado pelo Partido Socialista à efetiva realização, no prazo marcado, das eleições constituintes prometidas pelo Programa do MFA. [...] Os resultados da votação [Assembleia Constituinte de 25/04/1975] foram determinantes para a inflexão da via marxisto-revolucionária”. (*Um novo Tempo da História*, 12.º ano, 126)

De igual modo, as violências protagonizadas pela extrema-direita através de assaltos a sedes de partidos de esquerda e atentados bombistas (Carvalho, 2017) estão quase ausentes do texto dos manuais. Esta ausência reforça mais ainda a simplificação dos confrontos políticos entre um projeto democrático e um projeto de natureza comunista. Quando estes atentados são referidos, estão colocados em pé de igualdade com violências cometidas por forças revolucionárias e movimentos sociais, o que não se comprova factualmente:

“A situação política complicou-se durante o verão de 1975, o chamado “Verão Quente” com ataques violentos a sedes de partidos (nomeadamente as do Partido Comunista e do CDS), atos terroristas, numerosas greves e manifestações”. (*O Fio da História*, 9.º ano, 178)

“Esta conjuntura reflete-se na agitação política e social então verificada ficando o país dividido e à beira de uma guerra civil. Entra-se na fase mais agitada do PREC – o “Verão Quente” de 75 – com manifestações de rua e assaltos a sedes de partidos. No Norte assaltam-se as sedes dos partidos de esquerda, e no Sul as dos mais à direita”. (*Nova Construção da História*, 12.º ano, 113)

Nos manuais, o 25 de Novembro de 1975 aparece como o momento de resolução deste conflito com a vitória da via democrática após o fracasso da tentativa de tomada de poder por parte dos revolucionários/comunistas:

“Este golpe [de 25 de novembro], que, por pouco, não coloca o país numa guerra civil, acaba por se malograr e, com ele, as tentativas da esquerda revolucionária para tomar o poder. Ficava aberto o caminho para a implantação de uma democracia liberal”. (*Um novo Tempo da História*, 12.º ano, 128)

Existe assim uma leitura orientada do 25 de Novembro, contestado por várias investigações (Rodrigues, 1979). Ao contrário do sugerido, o afastamento do poder de Vasco Gonçalves ocorre em setembro de 1975 e o PCP continuou a ter representação no VI Governo Provisório.

“Vasco Gonçalves, primeiro-ministro dos II, III, IV e V governos provisórios, militar próximo do PCP, é a personalidade mais visível da corrente comunista. Perde toda a sua influência com o golpe de 25 de novembro de 1975, que afasta os comunistas da esfera do poder” (*Nova Construção da História*, 12.º ano, 113).

De notar finalmente que os manuais do 9.º Ano apresentam estes factos no capítulo chamado o “difícil caminho da democracia”. O uso desta expressão reforça a ideia de um confronto entre uma via democrática e uma via mais radical, concebida como em oposição ao projeto de democratização do país.

A ausência dos movimentos sociais

Apesar da sua centralidade para perceber o processo revolucionário português, os movimentos sociais (greves, manifestações, sindicatos, organizações populares de base, cooperativas...) estão pouco presentes nos manuais. Consequência dos saltos temporais e da redução do processo revolucionário ao dia do 25 de Abril, a presença da população reduz-se aos primeiros dias deste período. Nos manuais do 6.º Ano encontra-se algumas fotografias de populares no Largo do Carmo no dia 25 de Abril e raramente referência ao 1.º de Maio ou a imagens de manifestações com slogans. A presença da população parece assim restringir-se aos dias 25 de Abril e 1.º de Maio de 1974:

“O 25 de Abril teve a imediata adesão das populações. Dias depois, no 1.º de Maio de 1974, no meio de uma alegria entusiástica, gigantescas manifestações consagraram o apoio popular ao movimento revolucionário”. (*História Nove*, 9.º ano, 102)

“O apoio dos populares aos revolucionários contribuiu para o êxito do MFA. O povo saiu à rua com grande entusiasmo e impediu, com a sua presença, que se travassem combates”. (*O Fio da História*, 9.º ano, 177)

Além destes dois primeiros acontecimentos, sobressai a ausência dos movimentos sociais e populares ao longo do processo revolucionário tal como está retratado nos manuais. Quando aparecem nos manuais, os movimentos sociais são referidos de maneira bastante negativa, como excessos do período e desestabilização para a democratização do país:

“Após os primeiros dias de unidade política, o processo revolucionário conheceu momentos difíceis. A tranquilidade pública foi perturbada por constantes manifestações de rua, sucessivas greves e perseguições políticas aos partidos conservadores”. (*Páginas da História*, 9.º ano, 182)

“Desmanteladas as estruturas repressivas do Estado Novo, o país mergulha numa euforia de liberdade que, em breve, resvala para um clima de confrontos políticos e de graves tensões sociais. Nas ruas sucedem-se as manifestações, nos locais de trabalho gritam-se palavras de ordem e saneiam-se os elementos considerados “reacionários”, uma vaga imparável de greves e reivindicações paralisa a produção”. (*Um novo Tempo da História*, 12.º ano, 145)

Em conformidade com os programas, os manuais do 11.º e do 12.º Ano apresentam o conceito de poder popular, definido como o “exercício de poder e gestão pelos trabalhadores nas empresas (através das Comissões de Trabalhadores) e pelos populares nos bairros (nas Comissões de Moradores)” (*Nova Construção da História*, 12.º ano, 126). Mas estes movimen-

tos são objeto de tratamento bastante enviesado e negativo nos manuais. No manual *Um novo Tempo da História* apresenta – sem o devido enquadramento explicativo – o caso do “julgamento popular” de José Diogo que corresponde a um caso limite e em nada representativo da atividade das organizações populares de base. O livro fala mesmo da “miragem do poder popular” (p. 125) e aponta para a sua inconsistência e até irresponsabilidade:

“Entretanto, a **agitação social** cresce a olhos vistos, orientando-se por uma filosofia igualitária e pela miragem do **poder popular**. Por todo o país se procede a saneamentos sumários de quadros técnicos e outros funcionários considerados “de direita”; nas empresas privadas, as comissões de trabalhadores assumem o comando, impedindo os proprietários de entrarem nas instalações e destituindo os corpos gerentes; nas cidades e nas vilas constituem-se “comissões de moradores” e “comités de ocupantes” que levam a cabo ocupação de casa vagas, do Estado ou de particulares, quer para fins habitacionais, quer para a instalação de equipamentos sociais de iniciativa popular (creches, centros clínicos, parques infantis); no Sul, a Reforma Agrária toma uma feição extremista com a ocupação das grandes herdades pelos trabalhadores rurais, que as transformam em “unidades coletivas de produção”. Este ambiente anárquico gerou um clima de opressão e medo nas classes médias e alta que impeliu milhares de portugueses a abandonarem o país”. (*Um novo Tempo da História*, 12.º ano, 125)

Trata-se de um parágrafo interpretativo, politicamente orientado e não fundamentado em fontes ou documentos. Os manuais não apresentam as reivindicações desses movimentos nem as suas causas que podem ser encontradas nas condições de vida das populações após décadas de autoritarismo. Da mesma forma, não há referência ao papel dos movimentos sociais em sectores como o da habitação, da cultura ou na construção de novas infraestruturas. Os movimentos de poder popular constituíram um projeto político alternativo, mas não aparecem como tal nos manuais, consequência da simplificação das lutas políticas entre democracia e regime comunista.

A redução dos limites da democracia

A definição da democracia que transparece nos manuais de História relativamente ao 25 de Abril aparece bastante pobre e reduzida. Presentes nos programas do 6.º Ano, os conceitos de “democracia”, “direito de voto” e “cidadania” são exemplos eloquentes da redução da democracia aos mecanismos da democracia representativa. A democracia aparece assim como “forma de governo em que o povo elege os seus representantes, através do voto” (*Máquina do Tempo*, 6.º ano, 115) ou ainda como “tipo de regime político em que os cidadãos têm a liberdade de escolher os seus governantes” (*Novo HGP*, 6.º ano, 51).

Consequência desta definição restrita da democracia, o direito de voto é reduzido ao “direito que os cidadãos têm de escolher os seus governantes através de eleições” (*Novo HGP*, 6.º ano, 51). Mais flagrante ainda é a limitação da prática da cidadania à participação em atos eleitorais. O cidadão é assim um “indivíduo de nacionalidade portuguesa, com mais de 18 anos, sem incapacidade mental, que goza de um conjunto de direitos e deveres, fixados na Constituição” (*HGP em Ação*, 6.º ano, 147). Esta definição da cidadania exclui dos processos de participação largas camadas da população e limita o seu exercício aos períodos eleitorais.

A descrição do sistema democrático presente nos manuais é sobretudo institucional, com a presença de vários quadros explicativos do funcionamento das instituições e das relações entre os diversos órgãos de poder. Os conceitos presentes nos manuais do 9.º Ano traduzem esta visão institucional e administrativa da democracia: “democratização”, “descentralização”, “autonomia regional” e “poder autárquico”.

Os artigos das Constituição de 1976, citados pelos manuais, vão no mesmo sentido e apresentam sobretudo as conquistas consagradas pelo texto constitucional na área das liberdades e direitos fundamentais como o princípio de igualdade; a liberdade de expressão, de informação e de imprensa; o direito de reunião, de manifestação e de associação; o acesso à direitos sociais (educação, saúde, segurança social, trabalho). O preâmbulo – onde é particularmente presente a componente ideológica do texto – apenas está citado nos manuais do 11.º e 12.º Ano. Os artigos que apresentam outras vertentes de participação democrática estão ausentes dos manuais. Existe assim uma limitação do carácter democrático presente na Constituição de 1976 que sustenta que “todos os cidadãos têm o direito de tomar parte na vida política e na direção dos assuntos públicos do país, diretamente ou por intermédio de representantes livremente eleitos” (48.º) e que “a participação direta e ativa dos cidadãos na vida política constitui condição e instrumento fundamental de consolidação do sistema democrático” (112.º).

Uma narrativa teleológica

O escamotear do processo revolucionário através de saltos temporais, o maniqueísmo da apresentação dos projetos políticos para Portugal, os silêncios sobre os movimentos sociais e a redução da democracia à sua vertente representativa e eleitoral, têm por consequência a divulgação de uma visão teleológica do período revolucionário e da transição democrática portuguesa. A integração de Portugal na CEE aparece assim como o único fim possível deste processo e o elemento que vem explicar *a posteriori* a unidade do período.

Michel-Rolph Trouillot mostrou as estratégias de silenciamento que afetam a presença do colonialismo e do racismo na produção da História (Trouillot, 1995). O silenciamento da dimensão política da escravatura nos manuais escolares conduz, segundo Araújo e Maeso, a uma impossibilidade de perceber a questão do racismo (2011). Os mesmos mecanismos de produção de silêncios (Pollak, 1989; Ricoeur, 2012; Traverso, 2012) e ausências afetam o ensino do processo revolucionário dado através dos manuais escolares. Com a proposta da sociologia das ausências, Boaventura de Sousa Santos destacou a necessidade de questionar a produção destes silêncios (2002). As simplificações e ausências presentes nos manuais sustentam uma narrativa teleológica, atitude que faz da finalidade de um processo histórico uma necessidade inscrita à partida.

A narrativa teleológica desenvolvida sobre o 25 de Abril inscreve a transição para uma democracia representativa com economia de mercado como uma necessidade, confirmada com a adesão portuguesa à Europa comunitária. A integração de Portugal na CEE aparece assim como a única via possível para resolver os problemas estruturais do país. Esta narrativa traduz uma posição política contida no slogan socialista para a eleições legislativas de abril 1976 “A Europa conosco” ou ainda apelido de “mito da CEE” por João Martins Pereira (1983).

Esta lógica reproduz uma interpretação historiográfica que tende a analisar a constituição de uma democracia liberal em Portugal como o início de uma nova vaga de democratização: a terceira segundo Samuel Huntington (1994), a quarta segundo Philippe Schmitter (1999), comprovando uma hipotética “fim da História” com o triunfo do capitalismo liberal (Fukuyama, 1992). Estas interpretações estão presentes nos manuais de 12.º ano sob o capítulo “O significado internacional da revolução portuguesa”. Encontra-se novamente juízos de valores sobre o impacto do processo revolucionário português na transição espanhola:

“Os ventos democráticos que, na primavera de 1974, sopraram de Portugal, alimentaram os desejos de mudança e permitiram algumas reformas no seio do próprio regime. E, se a posterior radicalização do processo português constituiu motivo de alarme, contribuindo para endurecer o último ano do franquismo, o certo é que os Espanhóis retiraram dela proveitosos ensinamentos, que os ajudaram a evitar o défice de autoridade e a desorientação que se verificou no nosso país”. (*Um novo Tempo da História*, 12.º ano, 143)

A orientação de Portugal para a Comunidade Europeia aparece assim como uma necessidade ou um destino e não como uma opção política, passível de ser debatida.

Esta narrativa teleológica coloca um desafio à investigação e ao estudo do período revolucionário e da transição democrática, bem identificado por Maria Manuela Cruzeiro:

“O que está em jogo é, pois, saber se é possível olhar este período como um *continuum*, uma sequência histórica, um processo teleologicamente conducente ao seu próprio fim, 25 de Novembro, ou se, pelo contrário, esse epílogo não foi uma fatalidade, mas antes uma possibilidade, vitoriosa sem dúvida, mas sempre uma possibilidade entre outras, que, vencidas embora, não deixaram de marcar profundamente o processo, os seus protagonistas, e afinal a própria fisionomia deste país”. (Cruzeiro, 2011, 130)

Cabe à investigação científica restituir os debates da época sobre o futuro regime e questionar a produção de silêncios e ausências, recorrendo às fontes disponíveis. A diversificação dos documentos de suporte aparece como um meio para restituir a densidade deste período da História portuguesa. O Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, a Fundação Mário Soares ou ainda o Arquivo Ephemera disponibilizam ao público recursos acerca deste período. No plano mais largo, importa revalorizar o papel da História e do conhecimento histórico nos currículos e nos tempos letivos. A atualização dos conteúdos com a redação de novos programas também poderá ser uma forma de aproximar os últimos desenvolvimentos da investigação e os conteúdos dos manuais.

Notas conclusivas

O objetivo central deste artigo é avaliar a presença do período compreendido entre o fim do Estado Novo, o processo revolucionário e a transição para a democracia nos manuais de História do 6.º, 9.º e 12.º Ano. Os acontecimentos, os temas e os documentos apresentados sustentam uma narrativa identificada pelos seguintes elementos: saltos temporais, simplifi-

cação dos projetos políticos, silêncios sobre os movimentos sociais e redução dos limites da democracia. Já os documentos de suporte presentes nos manuais carecem de variedade.

No entanto, a investigação científica sobre este período tem tido avanços significativos nos últimos anos, contribuindo assim para uma compreensão mais profunda destas dinâmicas. De ter em conta que investigadores, recentemente, têm-se debruçado sobre temas como o movimento estudantil, a Guerra Colonial, ou ainda os movimentos sociais no processo revolucionário. Todavia, parece existir um fosso entre as investigações académicas e a informação contidas nos manuais escolares. Apesar da produção historiográfica, e do próprio *ethos* do historiador serem distintos da história leccionada, cada vez mais autores têm alertado para uma renovação dos conteúdos e práticas escolares (Cerri, 2009, 152 e Nunes; Ribeiro, 2007, 97-98). Visando uma maior articulação das práticas lectivas com o desenvolvimento geral do saber histórico e do sentido crítico do aluno. Bem como a preocupação de fomentar no mesmo a noção da construção histórica enquanto narrativa e, portanto, sujeita reparos e revisões.

Também os arquivos existentes podem providenciar um conhecimento mais robusto, e consequentemente, permitir novas interpretações. Confrontar os alunos com documentos da época e colocando-os no papel de investigadores representa uma prática que se insere na educação para a cidadania, através do desenvolvimento de competências interpretativas. A promoção do debate e o fortalecimento do sentido crítico são indispensáveis para a formação do cidadão consciente e para a sua participação na sociedade democrática.

Referências

Manuais

6.º Ano:

ALVES, E.; JESUS, E. (2018) – *HGP em Ação 6*. Porto: Porto Editora.

COSTA, F.; MARQUES, A.; PINTO RIBEIRO, C. (2018) – *História e Geografia de Portugal 6*. Porto: Porto Editora.

GAGO, M.; MARINHO, P. (2017) – *Era uma vez... 6*. Lisboa: Raiz Editora.

MATIAS, A.; RODRIGUES OLIVEIRA, A.; CANTANHEDE, F. (2017) – *Novo HGP 6*. Alfragide: Texto Editores.

SOUSA, L.; SOARES, L.; ALBINO, M. (2017) – *Máquina do Tempo 6*. Lisboa: Edições Asa.

9.º Ano:

AMARAL, C.; ALVES, B.; TADEU, T. (2018) – *Missão: História 9*. Porto: Porto Editora.

BARREIRA, A.; RODRIGUES, T.; MOREIRA, M. (2015) – *Páginas da História 9*. Lisboa: Edições Asa.

DINIZ, E.; TAVARES, A.; CALDEIRA, A. (2013) – *História Nove 9*. Lisboa: Raiz Editora.

LAGARTIXA, C.; SARDINHA, H.; GOMES, J.; CATARINO LOPES, P. (2018) – *Hora H 9*. Lisboa: Raiz Editora.

MAIA, C.; PINTO RIBEIRO, C.; AFONSO, I. (2018) – *Novo Viva a História! 9*. Porto: Porto Editora.
RODRIGUES, A.; CANTANHEDE, F.; CATARINO, I; GAGO, M.; TORRÃO, P. (2015) – *O Fio da História 9*. Alfragide: Texto Editores.

11.º Ano:

AMARAL, C.; JESUS, E.; ALMIRO NEVES, P.; CARVALHO, M. M. (2018) – *Tempos de Mudança 11*. Porto: Porto Editora.

12.º Ano:

PINTO, C.; MONTERROSO, M. A. (2018) – *Um Novo Tempo da História 12*. Porto: Porto Editora.
VERÍSSIMO, H.; LAGARTO, M.; BARROS, M. (2009) – *Nova Construção da História 12*. Lisboa: Edições Asa.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, M.; RODRÍGUEZ MAESO, S. (2011) – “A institucionalização do Silêncio: A escravatura nos manuais de história portugueses”. *Revista Ensino Superior*. N.º 39. p. 32-39.
- CARVALHO, Otelio Saraiva de (1977) – *Alvorada Em Abril*, Amadora: Livraria Bertrand. 650 p.
- CARVALHO, Miguel (2017) – *Quando Portugal Ardeu*. Alfragide: Oficina do Livro. 556 p.
- CERRI, Luís Fernando ((2009) – “Ensino de História e concepções historiográficas”. *Espaço Plural*. N.º 20. p. 149-154.
- CRUZEIRO, Maria Manuela (2011) – “Revolução e Revisionismo Historiográfico. O 25 de Abril visto da História”. In CUNHA MARTINS, Rui – Portugal 1974. *Transição Política em Perspectiva Histórica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. p. 97-134.
- DIREÇÃO GERAL DA EDUCAÇÃO (2018) – *Aprendizagens Essenciais. 6.º Ano. História e Geografia de Portugal*. Direção Geral da Educação.
- DIREÇÃO GERAL DA EDUCAÇÃO (2018) – *Aprendizagens Essenciais. 9.º Ano. História*. Direção Geral da Educação.
- DIREÇÃO GERAL DA EDUCAÇÃO (2018) – *Aprendizagens Essenciais. 12.º Ano. História*. Direção Geral da Educação.
- FERREIRA, José Medeiros (1993) – *História de Portugal: Oitavo volume. Portugal em transe (1974-1985)*. Lisboa: Círculo de Leitores. 518 p.
- FUKUYAMA, Francis (1992) – *O fim da história e o último homem*. Lisboa: Círculo de Leitores. 382 p.
- HUNTINGTON, Samuel (1994) – *A terceira onda: a democratização no final do século XX*. São Paulo: Atica. 335 p.
- MARTINS, Rui Cunha (2011) – Portugal 1974. *Transição Política em Perspectiva Histórica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 271 p.
- MENDES, C. (Coord.); SILVEIRA, C.; BRUM, M. (2002) – Programa de História A. 10.º, 11.º e 12.º

- Anos. Curso científico-humanístico de ciências sociais e humanas. Formação específica. Lisboa: Ministério da Educação.
- MENDES, C. (Coord.); VIEIRA, B.; SILVEIRA, C.; BRUM, M. (2002) – Programa de História B. 11.º Ano. Curso científico-humanístico de ciências sócio-económicas. Lisboa: Ministério da Educação.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1991) – Programa História e Geografia de Portugal. Plano de Organização do Ensino-Aprendizagem. Ensino Básico, 2.º Ciclo. Volume II. Lisboa: Direção Geral dos Ensinos Básico e Secundário.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1999) – Programa História. Plano de Organização do Ensino-Aprendizagem. Ensino Básico, 3.º Ciclo. Volume II. Lisboa: Direção Geral dos Ensinos Básico e Secundário.
- NUNES, J. P. A.; RIBEIRO, A. I. S. (2007) – “A Didática da História e o perfil do professor de História”. *Revista Portuguesa de História*. N.º 39. p. 87-105.
- PEREIRA, João Martins (1983) – *No reino dos falsos avestruzes: Um olhar sobre a política*. Lisboa: A regra do jogo. 165 p.
- POLLAK, Michael (1989) – “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos Históricos*. Volume 2, n.º 3. p. 3-15.
- RICOEUR, Paul (2012) – *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp. 535 p.
- RODRIGUES, Avelino; BORGA, Cesário; CARDOSO, Mário (1979) – *Abril nos Quartéis de Novembro*. Amadora: Livraria Bertrand. 483 p.
- REIS, António (1994) – *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores. 519 p.
- ROSAS, Fernando (1993) – *História de Portugal: Sétimo Volume*. Lisboa: Estampa. 587 p.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2002) – “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. N.º 63. p. 237-280.
- SCHMITTER, Philippe (1999) – *Portugal: do Autoritarismo à Democracia*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. 498 p.
- TRAVERSO, Enzo (2012) – *O passado, modos de usar. História, memória e política*. 2.ª ed. Lisboa: Unipop. 194 p.
- TROUILLOT, Michel-Rolph (1995) – *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press. 191 p.

A instituição do Estado Novo
pela imprensa brasileira (1932-1933)

The establishment of the *New State*
by Brazilian Press (1932-1933)

Thiago Fidelis

Thiago Fidelis, Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais. Investigador do CEIS20.
ORCID ID: 0000-0003-0406-1559.

https://doi.org/10.14195/1647-8622_20_8

A INSTITUIÇÃO DO ESTADO
NOVO PELA IMPRENSA
BRASILEIRA (1932-1933)

O artigo tem como principal proposta demonstrar e refletir sobre como as movimentações políticas do governo português e a nova Constituição do país (que deu origem ao chamado *Estado Novo*) foram apresentadas aos leitores de dois dos principais jornais brasileiros da década de 1930: *O Jornal do Brasil* (JB) e *O Estado de S. Paulo* (OESP). Para uma melhor delimitação da análise, foram selecionadas as edições dos anos de 1932 e 1933, períodos de intensas modificações na ordem vigente em ambos os países, uma vez que em Portugal várias movimentações levaram à instituição de um novo regime, estruturado por António de Oliveira Salazar e, no Brasil, Getúlio Vargas lutava para manter-se no poder, sobretudo após uma movimentação da região mais rica do país, São Paulo, contra seu governo. Além disso, foi escolhido um periódico dos dois principais centros brasileiros: na capital brasileira no período, Rio de Janeiro, foi analisado o *JB*, de maior circulação no país e que, embora com um viés mais popular, também mantivera sua estrutura política, cobrindo os principais acontecimentos tanto a nível nacional quanto internacional; em São Paulo foi selecionado *OESP*, periódico de maior tiragem e mais influente da elite paulista, com uma abordagem bastante politizada.

Palavras-chave: Estado Novo; O Estado de S. Paulo; *Jornal do Brasil*; História da Imprensa

THE ESTABLISHMENT
OF THE *NEW STATE* BY
BRAZILIAN PRESS (1932-1933)

The main purpose of this paper is to demonstrate and reflect on how political movements of Portuguese Government and Brazilian New Constitution (which originated the so-called New State) were shown to the readers by two of the most important newspapers in Brazil during 30's: *Jornal do Brasil* (JB) and *O Estado de São Paulo* (OESP). For a better delimitation of the analysis, we selected editions from 1932 to 1933, which was a period of intense modifications in the established order in both countries, once, in Portugal, there were several movements that led to the institution of a new regime, structured by António de Oliveira Salazar; meanwhile, in Brazil, Getúlio Vargas struggled to remain in power, especially after the rebellion against his government in the richest region of country, São Paulo. We analyzed *JB*, from Rio de Janeiro (capital of the country in this period), which was one of the most important newspapers with a popular bias and which had its political structure well defined. In São Paulo, we verified *OESP*, a higher-circulation newspaper which is the most influential on the elite in the state, with a politicized approach. Therefore, we focused on this kind of publication used to cover the main events both national and international levels.

Keywords: New State; O Estado de São Paulo; *Jornal do Brasil*; Press History

L'INSTITUTION DU NOUVEL
ÉTAT PAR LA PRESSE
BRÉSILIENNE (1932-1933)

La principale proposition de l'article est de démontrer et de réfléchir sur la façon dont les mouvements politiques du gouvernement portugais et la nouvelle Constitution du pays (qui a donné naissance à ce qu'on appelle l'*État Nouveau*) ont été perçus par les lecteurs de deux des principaux journaux brésiliens des années 1930 : *O Jornal do Brasil* (JB) et *O Estado de S. Paulo* (OESP). Pour mieux délimiter l'analyse, nous avons choisi les éditions de 1932 et 1933, une période d'intenses changements dans l'ordre des deux pays, puisqu'au Portugal plusieurs mouvements ont conduit à l'institution d'un nouveau régime, structuré par António de Oliveira Salazar et, au Brésil, Getúlio Vargas luttait pour rester au pouvoir, en particulier après un mouvement de la région la plus riche du pays, São Paulo, contre son gouvernement. En outre, un périodique des deux principaux centres brésiliens a été choisi : le *JB*, qui avait le plus grand tirage du pays et qui, bien qu'ayant un parti pris plus populaire, avait également conservé sa structure politique, couvrant les principaux événements tant nationaux qu'internationaux a été analysé dans la capitale brésilienne de l'époque, Rio de Janeiro ; l'*OESP*, le périodique ayant le plus grand tirage et le plus influent de l'élite de São Paulo, avec une approche très politisée a été sélectionné à São Paulo.

Mots clés: État Nouveau; O Estado de S. Paulo; *Jornal do Brasil*; Histoire de la presse

Sei muito bem o que quero e para onde vou, mas não se me exija que chegue ao fim em poucos meses. No mais, que o País estude, represente, reclame, discuta, mas que obedeça quando se chegar à altura de mandar (Oliveira Salazar, discurso de posse como ministro das finanças, em 27 de abril de 1928).

Introdução

Pensar a imprensa como um objeto de estudo é algo recente na historiografia brasileira, bem como nas ciências humanas de maneira geral. Os primeiros estudos sobre a imprensa foram fomentados pelo centenário de sua implantação oficial no país em 1908, através de uma edição especial da Revista *do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), que publicou uma série de artigos sobre a data comemorativa embora, no fim do século XIX, o *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* (IHGSP) já tivesse publicado um volume especial, com um registro de mais de 1.500 impressos desde o início do século XIX até então (MARTINS; LUCA, 2011:14-15). No entanto, a imprensa em si ainda não tinha sido objeto de estudo, pois as publicações citadas não possuíam caráter analítico, ou seja, eram descritivas, compreendidas como fontes de uma época, e não como um objeto próprio de estudo, algo que dialogasse com seu contexto, resignificando-o.

Os primeiros estudos específicos ocorreram a partir da década de 1930, quando parte dos órgãos de imprensa passou a ter um caráter mais empresarial, visando um grande número de tiragem e de anúncios publicitários para aumentar seus lucros (SODRÉ, 1999). O lançamento, em 1941, da obra *Biografia do jornalismo carioca: 1808-1908*, do jornalista Gondin da Fonseca, é um indicador bastante interessante dessa mudança de foco, uma vez que há uma maior preocupação, nessa obra, em problematizar a imprensa enquanto agente social, e não meramente como uma expositora de informações do cotidiano à sociedade.

Há três obras bastante emblemáticas que marcaram o início do estudo sistemático da história da imprensa no Brasil. Em 1945, o acadêmico Hélio Vianna publicou a obra *Contribuições à História da imprensa brasileira: 1812-1869*, fazendo um minucioso levantamento sobre os principais periódicos publicados no período. No ano seguinte, o jornalista Carlos Rizzini lançou a obra *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil: 1500-1822*, fazendo um amplo levantamento dos periódicos no Brasil, não se limitando apenas à produção no próprio país, mas sim da circulação destas publicações no território antes da chegada da Família Real em 1808. E, no caso da imprensa paulista, em 1950, o também jornalista José de Freitas Nobre publicou *História da Imprensa de São Paulo*, fazendo um amplo levantamento sobre a imprensa paulista até meados da década de 1940, destacando o caráter combativo e cultural de boa parte dessas publicações.

Em 1966, foi lançada a obra que abrangeu o maior esforço sistemático de um pesquisador em relação à imprensa brasileira. A publicação de *História da Imprensa no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré, sintetizou um estudo de aproximadamente 10 anos do autor sobre o tema, fazendo um levantamento detalhado sobre a imprensa brasileira, não se limitando apenas a discutir os temas tratados nos periódicos, mas sim as próprias publicações dentro das relações socioeconômicas existentes na sociedade brasileira. O autor interessou-se em refletir sobre quando o jornal foi criado, quais foram seus principais investidores, seus interesses, quem eram

as pessoas que escreviam e para quem escreviam. A partir desse estudo, as pesquisas sobre a imprensa ganharam novos contornos, uma vez que um periódico passou a ser visto não apenas como a publicação de textos e notícias que relatam o cotidiano. O jornal em si é o produto final do processo, sendo que para os textos chegarem até ali há toda uma estruturação anterior, uma vez que a notícia não brota espontaneamente, mas sim é construída; e é exatamente o processo de construção dessa notícia (que é endereçada a grupos sociais específicos) que passou a ser o foco de estudo. Portanto, tal obra tem um impacto fundamental na historiografia da imprensa exatamente por trazer essa nova perspectiva, entendendo esta imprensa não como um relato dos fatos ocorridos, mas sim como uma instituição atuante, com objetivos e fins bastante específicos e direcionados (SODRÉ, 1999).

Vários outros trabalhos foram publicados nos anos seguintes, sendo que no fim da década de 1980 o interesse pelos estudos de revistas aumentou consideravelmente (MARTINS; LUCA, 2011:17-18). Até então, os jornais tinham a preferência em relação às análises sobre imprensa, pois eram considerados objetos mais “sérios”, com maior credibilidade; embora fosse espalhado aos quatro ventos que o metodismo e o positivismo estavam ultrapassados, a seleção de fontes ainda obedecia a critérios baseados em pressupostos muito próximos aos historiadores do século XIX, naquilo que era digno de se estudar e aquilo que era visto apenas como futilidade, como banalidade. As influências da *Nova História* e da *História Cultural* fizeram com que esse interesse pelas revistas (cuja maioria tratava de assuntos não ligados a política ou a economia) estabelecesse-se não como estudos de curiosidades, mas sim como pesquisas de extrema importância histórica, demonstrando que essas publicações também dialogavam incessantemente com sua realidade, descrevendo-a e modificando-a a todo momento (LE GOFF, 1990:11-12).

No fim da década de 1970, uma publicação bastante substancial trouxe uma perspectiva muito interessante para o estudo da imprensa. As historiadoras Maria Helena Rolim Capelato e Maria Lígia Prado Coelho sintetizaram partes de suas dissertações e lançaram a obra *O Bravo Matutino*, fazendo um levantamento sobre o conteúdo político do jornal *O Estado de São Paulo* (OESP) do início do século XX até o fim da década de 1920. Essa obra é bastante original por conter uma abordagem inovadora, uma vez que as autoras procuraram relacionar o conteúdo político que pautava a escrita do jornal (ou seja, sua ideologia, o conjunto de ideias as quais o grupo editorial do jornal partilhava) com o que era noticiado e como esses acontecimentos eram transformados em notícia. Assim, se com Nelson Werneck Sodré houve um levantamento geral da imprensa (e sua problematização) como um todo, as autoras fizeram uma análise bastante detalhada não somente das notícias ou do formato de um jornal em específico, mas sim qual foi o seu papel, naquele contexto, dentro da sociedade na qual a publicação existiu.

Do ponto de vista teórico, o principal conceito utilizado para as análises propostas no artigo foi o de cultura política. Muito caro à historiografia, o termo foi problematizado nas ciências sociais estadunidenses da década de 1960, através dos estudos de Gabriel Almond e Sidney Verba. Preocupados em analisar como foi possível existir o totalitarismo (no qual incluem fascismo, nazismo e comunismo) em uma cultura herdeira do Iluminismo do século XVIII, esses autores buscaram um conceito que levasse em conta a política não como um ato institucional exercido só por aqueles que estão dirigindo a instituição, mas pelos que não participam diretamente (ou estão excluídos) desse processo. A própria associação entre os termos política e cultura já era um indicativo importante, uma vez que o termo cultura era proble-

matizado e discutido, prioritariamente, na Antropologia (KUSCHNIR, 2007:61-64), não tendo relação direta com a Ciência Política. A ideia básica dos autores foi a de demonstrar que a política faz parte da sociedade como um hábito, e não somente como algo externo ao cotidiano das pessoas:

The term “political culture” thus refers to the specifically political orientations – attitudes toward the political system and its various parts, and attitudes toward the role of the self in the system. We speak of a political culture just as we can speak of an economic culture or a religious culture. It is a set of orientations toward a special set of social objects and processes. (ALMOND; VERBA, 1989:12)

Ao estudarem a política de cinco países (Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Itália e México) os autores buscaram pesquisar a compreensão de política que havia entre a população desses países – ao todo, mais de 5000 pessoas foram entrevistadas e, a partir das respostas às questões formuladas, a pesquisa foi “ganhando corpo”. Embora ambos partissem do princípio de que a política era mais desenvolvida em um país do que em outro (em inúmeras partes do texto fica bem claro que a maior manifestação popular em relação à política nos Estados Unidos e Inglaterra que nos outros países demonstrariam maior maturidade de seus eleitores, que possuíam governos mais estáveis comparados com os outros três) (ALMOND; VERBA, 1989:35), as características colocadas nesse estudo evidenciaram que o conceito de cultura política não é uniforme, dependendo de uma série de fatores referentes à cada região, com cultura e história próprias. Além disso, a cultura política de um povo possui tanto permanências (que podem perdurar séculos) como rupturas, evidenciando que em cada local reside sua própria lógica, não cabendo ao pesquisador rotular vários países ou várias regiões com uma mesma cultura política:

La cultura política, por una parte, puede sufrir modificaciones relativamente rápidas; por otra, parece capaz de soportar duros embates sin cambiar mucho. ¿Qué podemos aprender de estas experiencias históricas, y de la investigación desarrollada em el transcurso de los últimos decenios acerca de dos de las principales interrogantes planteadas por la teoria de la cultura: política, primero, la estabilidad de la cultura política, su persistência y autonomia, y de ahí su importancia para la explicación de fenómenos políticos; y em segundo lugar, la relativa importancia de los factores que afectan la cultura política, em particular la importancia relativa de la primera infancia, el ambiente laboral em la edad adulta, la comunidad, el contacto con los medios de comunicación masiva y la experiencia directa del desempeño político y gubernamental? (ALMOND, 199:201)

O conceito de cultura política é entendido neste artigo como um conjunto de práticas políticas, costumes e ideias e são variadas conforme a posição social e econômica que os envolvidos partilham (FIDELIS, 2017), sendo o enfoque voltado para a relação de dois jornais do período com a conjuntura portuguesa (em diálogo constante com a situação política brasileira).

Contexto político brasileiro

O fim da década de 1920 e o início dos anos 1930 foi um período de intensas mudanças na política mundial, com a consolidação dos regimes de caráter autoritário e totalitário em várias partes do mundo, principalmente no continente europeu. Embora em outros momentos também seja possível identificar modificações na ordem vigente, em algumas épocas, tais transformações são mais intensas ou causam mais cortes abruptos do que em outras, sendo os eventos de curta duração aos quais o historiador francês Fernand Braudel (1992) se referiu em sua divisão tríplice do tempo. A contestação do Liberalismo, enquanto forma de organização política, já era muito evidente em fins do século XIX com a constante participação do Estado na economia dos países ocidentais após a Grande Guerra de 1914 (HOBSBAWM, 1988), além da desvalorização do discurso democrático por várias lideranças mundiais no período, entre elas a do líder do Partido Nacional Fascista, Benito Mussolini (na Itália) e do Partido Nacional Socialista Alemão, Adolf Hitler (na Alemanha).

Em relação à política brasileira, desde 1889 o país foi organizado como um sistema republicano, consolidando-o com a promulgação da Constituição em 1891 e, três anos depois, com a eleição de seu primeiro presidente civil, o senador paulista Prudente de Moraes. A partir de então, em mandatos de quatro anos, revezaram-se no poder membros do Partido Republicano (PR), especialmente de duas seções estaduais: a paulista e a mineira, representando as regiões mais ricas do país e nas quais concentravam um dos principais produtos de exportação da época, o café, sobretudo em São Paulo (Minas Gerais possuía alto rendimento pela produtividade de leite e seus derivados). Assim, até a eleição do governador paulista Washington Luís, em 1926, essa aproximação entre as duas facções predominou em boa parte das disputas eleitorais, garantindo êxito nos pleitos para seus candidatos e governabilidade para o presidente eleito.

A crise de 1929, decorrente da queda da bolsa de Nova Iorque teve um forte impacto no Brasil, já que grande parte de sua renda provinha da exportação de gêneros alimentícios (em especial o café). Assim, o fim do governo de Washington Luís foi marcado por grande instabilidade econômica e, também, política (esta já era presente mesmo antes da crise). Desde o começo da década de 1920, vários movimentos de contestação à ordem vigente ocorreram em todo o país e cuja gênese não veio só da ordem política, mas também da ordem cultural: a primeira manifestação de maior vulto foi a realização, em 1922, da *Semana de Arte Moderna* em São Paulo, com nomes de extrema importância para a cultura brasileira como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Heitor Villa-Lobos, entre outros. Essa semana foi importante por marcar uma busca desses artistas por uma cultura genuinamente brasileira, uma vez que para o grupo as expressões artísticas nacionais não passavam de cópias de tendências europeias. A partir dessa movimentação, estes grupos passaram a participar ativamente da política, como o Movimento Verde-Amarelo que, em 1927, tornaria-se o Grupo da Anta (e que daria origem aos integralistas, em meados dos anos 1930).

As revoltas tenentistas também são fundamentais para pensar esses anseios por mudanças. Os tenentes ocupavam uma das graduações mais baixas na hierarquia do Exército e possuíam poucos direitos, se comparados com membros de outras patentes, e começaram uma mobilização buscando um Exército mais democrático e participativo. As movimentações no Rio de Janeiro em 1922 (que teve como desfecho a morte de 19 jovens tenentes na praia de Copac-

cabana, que haviam tomado o Forte e resistiam contra o governo) encontraram eco em São Paulo e no Rio Grande do Sul dois anos depois, quando levantes tenentistas chegaram a tomar a capital paulista (COHEN, 2007). Após a repressão desses dois movimentos, os sobreviventes que conseguiram fugir rumaram em marcha por todo o Brasil, sendo popularmente conhecidos como *Coluna Prestes* (em alusão a um de seus principais líderes, o tenente Luís Carlos Prestes). Tal marcha ocorreu de 1925 a 1927 e ajudou a disseminar pelo país ideias de ordem contrárias ao governo federal e sensibilizar parte da população mais afastada da capital e de seus acontecimentos políticos (PRESTES, 2009).

Em 1929 o então presidente Washington Luís decidiu não indicar o governador de Minas Gerais, Antônio Carlos, para a sua sucessão (como seria de praxe); declarou apoio à candidatura do governador paulista Júlio Prestes. Tal medida objetivava manter um representante ligado aos produtores de café para melhor negociar o produto frente à crise que ocorria no período. Sendo assim, os mineiros passaram a apoiar o candidato da oposição, o então governador do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas. Junto com a facção paraibana do Partido Republicano e vários outros pequenos grupos dissidentes, formaram a *Aliança Liberal*, no entanto, foram derrotados pelo candidato da situação, gerando grande insatisfação em seus quadros (VISCARDI, 2019:297-312).

Após o resultado nas urnas, vários políticos passaram a acusar fraudes eleitorais, como forma de tentar anular o pleito. No entanto, tais denúncias não foram comprovadas e, a partir disso, grande parte dos tenentes e ex-tenentes (basicamente os sobreviventes da *Coluna Prestes*) começaram a conspirar para um possível golpe de Estado. Concomitante com toda essa movimentação, o candidato à vice-presidente na chapa da *Aliança Liberal* – o então governador da Paraíba, João Pessoa – foi assassinado por um opositor de sua política local (mesmo sem provas, o ato foi associado a uma possível perseguição política por parte do governo federal). Tal crime foi o estopim de uma grande movimentação civil e militar que levou à deposição de Washington Luís em fins do ano de 1930; Júlio Prestes não chegou a assumir o cargo e, empossado pela junta militar, Getúlio Vargas iniciou seu primeiro período como presidente do país (que iria até 1945).

Os primeiros anos de governo Vargas foram marcados pela busca do enfraquecimento das oligarquias até então dominantes na política brasileira e a ascensão dos novos atores contemplados. No entanto, foi um período também bastante instável para o governo que, mesmo substituindo os governadores por interventores (nomes da confiança de Vargas que passavam a controlar as unidades federativas de acordo com os princípios do novo governo), não conseguiu reorganizar a política em várias dessas regiões; além disso, também começaram a emergir disputas entre os grupos que apoiaram sua ascensão ao cargo (BORGES, 1997).

Imprensa brasileira: a política entre tinta e palavras

O jornalismo brasileiro neste período sofria uma transição, já que no século XIX a influência francesa era muito evidente (textos longos, bastante aprofundados sobre determinados temas e com cunho político bastante explícito) e, no início do século XX, a preponderância do periodismo dos EUA fez-se mais evidente no país, com a adoção cada vez mais comum de seu estilo com notícias mais curtas e superficiais, indicando o básico dos acontecimentos e evitando posicionar-se diretamente (principalmente em assuntos políticos), buscando sempre

a “imparcialidade”. No entanto, mesmo com essas mudanças (que aproximaram os jornais de um formato empresarial, abrindo amplo espaço para a publicidade e também aumentando sua dependência em relação à ela) os periódicos mantiveram suas opiniões políticas em suas publicações, mesmo que isso custasse muitas vezes a fuga de anunciantes ou mesmo de leitores (SODRÉ, 1999).

Nesse contexto, os jornais com maior tiragem apoiaram a movimentação militar que depôs o presidente Washington Luís e, em um primeiro momento, viram com bons olhos o início do governo Getúlio Vargas. No entanto, as medidas tomadas pelo novo presidente não causaram boas impressões, principalmente a imposição dos interventores e a demora em convocar novas eleições para a Constituinte:

“Até agora, não ha negar que o sr. Getulio Vargas tem sido bem sucedido, em linhas gerais. Mas o povo paulista se cansou e resolveu liquidar a sua situação, contrapondo ao “despistamento” o seu “quero já”. Não se cansará logo o resto do povo brasileiro?” (CORREIO DE S.PAULO, 16.06.1932)

No Rio de Janeiro, o jornal de maior circulação era o *Jornal do Brasil* (JB), fundado em 1891, pelo advogado Rodolfo Dantas, com o intuito de defender a monarquia. A publicação foi organizada de forma a aglutinar inúmeros intelectuais brasileiros e estrangeiros, tendo como destaques o também advogado Rui Barbosa como redator-chefe, o notório defensor do abolicionismo, Joaquim Nabuco, e o escritor português Eça de Queiroz como um de seus correspondentes. No entanto, o periódico passou por forte perseguição política e, em 1894, sofreu intervenção do governo federal; após esse episódio, foi vendido à família Mendes de Almeida e mudou sua orientação política para republicana, além de dar mais espaços a temas de âmbito econômico e cultural em suas páginas (BARBOSA, 2010).

O jornal também passou a explorar cada vez mais fotos e imagens, publicando em praticamente todos os dias uma charge logo abaixo de seu cabeçalho. Embora o JB tenha continuado com textos políticos e com algumas polêmicas, procurou dar um cunho mais “popular” para o periódico (era chamado de *O Popularíssimo*), em tentativas contínuas de angariar novos públicos e consolidar seu espaço frente a inúmeras outras publicações que circulavam pela capital brasileira no período.

Já em São Paulo, o jornal de maior circulação era *O Estado de S. Paulo* (OESP), criado em 1875 com o nome *A Província de São Paulo* (APSP), a partir de conversas dentro do recém-fundado PR. Trazia uma perspectiva de franca oposição ao sistema monárquico, lutando pelas principais bandeiras do partido em suas páginas e envolvendo-se em fatos importantes como a Abolição da Escravatura (13/05/1888) e a Proclamação da República (15/11/1889), entre outros.

Em 1890, o jornal passou a chamar-se *O Estado de S. Paulo* e, no final do século XIX, seu controle estava nas mãos de Júlio de Mesquita, advogado e político ligado ao PR. No entanto, o diretor do OESP foi muito crítico em relação à política exercida pelo partido, se opondo em vários momentos à direção majoritária da agremiação (CAPELATO; PRADO, 1980). Após seu falecimento em 1927, o periódico passou a ser controlado pelo seu primogênito, Júlio de Mesquita Filho, que nunca chegou a exercer cargos na política, mas manteve a linha de atuação crítica do pai.

No ano de 1932, o nível de insatisfação entre a elite paulista atingiu um ponto de ebulição altíssimo, com grande instabilidade política. Em menos de 2 anos, Vargas já nomeara sete

interventores no Estado, uma vez que a oposição feita à todos os nomes indicados tornavam os governos praticamente inviáveis. O descontentamento político aumentava cada vez mais até que uma série de protestos, organizados principalmente por estudantes, ganhou força e as ocorrências passaram a ser cada vez mais frequentes.

No dia 23 de maio, após mais um confronto no centro da cidade entre os opositores e a polícia, um grupo de jovens foi morto; alçados como mártires, quatro deles tiveram seus sobrenomes usados para a sigla do movimento que se formou, oficialmente, contra o governo de Vargas, o MMDC (iniciais de Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo).

Parte do Exército também estava insatisfeita com as escolhas feitas por Vargas e, por conta disso, se uniram a essa movimentação e, em 09 de julho, foi deflagrada a chamada *Revolução Constitucionalista de 1932*, com a capital paulista tomada e parte da população mobilizada para auxiliar os revoltosos, que pediam uma nova Constituição e a volta da democracia ao país. O combate durou quase 3 meses; poucos estados apoiaram as tropas paulistas e o governo federal conseguiu manobrar o confronto de forma a ir cercando aos poucos as tropas e vencê-las.

Os jornais também se envolveram nesse processo, sendo que OESP foi o mais combativo. Por conta de sua ação (tanto com os textos como na organização da resistência), o diretor do periódico foi preso e exilado, morando mais de um ano em Portugal (MESQUITA FILHO, 2006), sendo que vários outros jornalistas também tiveram como destino outros países. No entanto, a fixação da data para a eleição da Assembleia Constituinte, em maio de 1933 (no início de 1932 Vargas já havia anunciado que faria o processo eleitoral, mas sem um período específico) foi considerada uma grande vitória para os revoltosos que, após o conflito, acabaram se reaproximando (embora nem todos) com o presidente e passaram a ser ouvidos nas nomeações dos interventores e nas movimentações políticas referentes ao governo federal.

“Sei muito bem o que quero e para onde vou”: ascensão do Estado Novo

Nesse mesmo contexto, em Portugal, o governo era ditatorial e mantinha sua estabilidade com forte autoritarismo e com início a uma espécie de “culto” ao ministro de maior destaque, o professor de Economia Política da Universidade de Coimbra, Antonio de Oliveira Salazar. Jovem e conservador (de origem católica), assumiu em 1928 a pasta de Finanças, controlando o ministério considerado central por conta dos problemas do período (sobretudo após a crise estadunidense) e tendo a responsabilidade de remodelar a economia portuguesa no período. Ministro por pouco tempo a primeiro momento (pediu demissão durante crise no governo de Gomes da Costa; retornaria ao ministério 2 anos depois, sob a presidência de Oscar Carmona), voltou ao cargo com a função de ajustar as contas do país. No entanto, as movimentações do professor gerariam consequências que iriam muito além de suas funções burocráticas (ROSAS, 1994).

Dentre várias medidas tomadas por Salazar, duas de maior relevância nesse período foram a criação da União Nacional e de uma nova Constituição, como forma de legitimar o governo que estava no poder em caráter excepcional (a Constituição vigente ainda era a de 1911, dando bases para um regime que o atual tinha deposto em 1926). A criação da União Nacional foi, de certa forma, a institucionalização do *salazarismo*, buscando concentrar estas forças com a conquista (ou a construção) do apoio popular. Salazar buscou fortalecer sua oposição

às ideias liberais desenvolvendo a economia a partir da centralização política, tendo em sua órbita os antigos representantes da direita republicana, os monarquistas e os católicos; a elite conservadora do país (em sua maioria) estava com o governo, sendo assim a União Nacional o partido político representante do *salazarismo* (MATTOSO, 1997-2001:180-181):

A União Nacional surge para dar um certo cariz popular e legal à ditadura, dando resposta às pressões dos republicanos liberais, facto que, no final, acabou por servir os interesses do Estado Novo, que a utilizam como uma associação cívica e política canalizadora da ideologia do regime. Ao estilo da União Patriótica espanhola da ditadura de Primo de Rivera, tratava-se de um partido único que serviu para justificar a legitimidade popular da ditadura, para absorver e domesticar no seu seio as múltiplas correntes políticas, para convencer as massas e difundir na sociedade portuguesa a propaganda do Estado Novo (...) (PENA, 2007:26).

Na data comemorativa do golpe militar de 1926, 28 de maio, foi apresentado aos políticos e à população o projeto de uma nova Constituição, sendo que em 5 de julho Salazar foi formalmente conduzido ao cargo de chefe do Conselho (embora o exercesse, na prática, durante todo o período em que Domingos de Oliveira ficou no poder) (PAULO, 1994:27-37). Neste projeto de Constituição estavam expostos os pontos principais defendidos por Salazar em sua trajetória ministerial até então: a recusa da democracia liberal, o nacionalismo corporativo, o Estado forte, o intervencionismo econômico social e o fortalecimento do imperialismo colonial (MATTOSO, 1997-2001:198-202). Havia também a defesa aberta da subordinação do Legislativo ao Executivo, além do controle da economia pelo Estado. Como especifica TORRALBA (2009:375-376):

Ao invés do Fascismo – que, formalmente, manteve em vigência (...) um estatuto liberal, muito flexível (o *Statuto Albertino* de 1848, adoptado pelo reino da Itália em 1861), que foi, no entanto, sendo ultrapassado pela legislação própria do novo regime, com o beneplácito do rei –, o Estado Novo quis ter *a sua própria Constituição*, como forma de superar a Constituição da República demoliberal, de 1911. A Constituição de 1933, que a Ditadura “doou” à Nação, qual “carta constitucional”, mas que fez “plebiscitar”, em 19 de março de 1933, para lhe conferir um carácter mesmo de *Constituição*, passando a vigorar em 11 de abril desse ano (...) considerava, na verdade, o regime como “uma República unitária e corporativa” (artigo 5.º).

A imprensa e os desdobramentos das ações portuguesas no Brasil

No início da década de 1930, apesar da crise econômica, continuou o fluxo de migrantes entre os dois países, principalmente de portugueses para o Brasil. Levando em conta os anos de 1932 e 1933, emigraram cerca de dez a vinte mil portugueses, representando um pouco mais de 75% do total de emigrações lusitanas no período (PAULO, 2000:603). Grande parte desses emigrantes ficou concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo¹ e a colônia portuguesa pro-

¹ No período entre 1924 e 1933 teriam chegado ao Brasil cerca de 233.650 portugueses de um total de 717.223 imigrantes, algo em torno de 32,5%, sendo o maior número entre as outras nacionalidades. Ver <http://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/imigracao-por-nacionalidade-1884-1933.html>. Acesso em: 03.01.2016.

curou manter a sua unidade, utilizando meios diversos como a imprensa, por exemplo. Vários jornais, patrocinados por entidades ligadas aos portugueses ou à empresas de portugueses ou descendentes, circulavam nessas duas capitais (sobretudo no Rio de Janeiro), como por exemplo o *Jornal Português*, *Pátria Portuguesa*, *Diário Português* (continuação do título anterior), entre outros (PAULO, 2000:190-191), sempre com temáticas envolvendo os acontecimentos em Portugal e a vida da colônia lusa no país.

Ao analisar as notas referentes à Portugal dos anos de 1932 e 1933 dos 2 jornais de maior circulação no Rio de Janeiro e em São Paulo, foi possível tecer análises importantes em relação à forma como esses grupos observaram Portugal no período e, conseqüentemente, a relação entre os países.

Uma primeira característica a destacar é a de que esses jornais produziram poucas notícias e textos próprios sobre o país lusitano. Em linhas gerais, tal postura foi comum com os outros países; no entanto, havia grande presença do noticiário internacional nos periódicos. No caso do OESP, as notícias internacionais eram destaques na segunda página; mas, se houvessem assuntos pendentes ou novas notícias que fossem enviadas após o fechamento do jornal, elas geralmente eram publicadas na última ou nas últimas páginas, a depender da edição. Já no caso do JB, as notícias internacionais ganhavam destaque nas páginas que ficavam no meio das edições – tradicionalmente a página 6 era o espaço das notícias de vários países e, dependendo do assunto, as temáticas eram mais bem exploradas nas páginas seguintes:

Imagem 1 – exemplo de páginas dos dois jornais



Praticamente todas as notícias internacionais publicadas eram repassadas por agências. No caso do OESP, as notícias relacionadas a Portugal nesse período eram da francesa *Havas* e, no caso do JB, as notícias eram das mais variadas fontes; no entanto, a maioria dos textos

provinha também da agência francesa, seguida pela estadunidense *United Press* (UP). Apesar de muitas vezes, os dois jornais publicarem no mesmo dia notícias da *Havas*, os textos não eram, necessariamente, os mesmos; embora existissem convergências, muitas vezes alguns textos eram publicados apenas em um dos periódicos (se a comparação for estendida a outros jornais do período, em algumas situações existiram notas que não estavam publicadas em nenhum desses jornais, como algumas encontradas no *Correio da Manhã* e no *Correio Paulistano*, entre outros). Tal prática demonstra o caráter seletivo de seu noticiário, denunciando a vertente ideológica e política de cada jornal.

Com relação ao retrato estruturado de Portugal, ele está centrado em alguns pontos. De modo geral, é importante apontar para a imagem construída de Salazar e Carmona, já que, em linhas gerais, os aspectos abordados eram extremamente positivos de ambos, principalmente do presidente do Conselho de Ministros. Longe de questionar ou contestar as informações cedidas pelas agências, ambos os jornais davam amplo espaço às publicações positivas relacionadas ao presidente do Conselho e, muitas vezes, indicavam-no como modelo a ser seguido:

“Ha, precisamente quatro anos o sr. Oliveira Salazar assumia a pasta das Finanças. De facto, foi a 27 de Abril de 1928 que a dictadura lhe confiou esse posto de espinhosas dificuldades (...) Quasi todos os jornaes recordam hoje esse facto o põem em relevo a obra de restauração financeira levada a efeito pelo actual ministro das Finanças (...) o sr. Oliveira Salazar conseguira não só manter o regimen dos saldos orçamentarios como, ainda diminuir o volume da dívida fluctuante interna. Esta, que era de 2.193 mil contos em 1928, baixou em 30 de julho de 1931 para 815 mil contos (...) Esses resultados foram obtidos totalmente com os recursos do paiz e á custa d esacrificios (sic) fiscaes muito pesados (...) Os jornaes prevêem que, resolvido o problema financeiro, o sr. Oliveira Salazar enfrentará, de agora em diante, os problemas economicos e sociaes, caso o seu estado de saude, comprometido por quatro annos de incessantes labores, lhe permita continuar empregando á sua acção governamental, o cunho de intensa actividade que a tem caracterizado” (...). (OESP, 28.04.1932)

Ainda dentro da construção da imagem de Salazar, visto como uma espécie de técnico que entrou para o meio político no intuito de salvar Portugal, um aspecto importante a ressaltar é a publicação de pequenos balancetes do Banco de Portugal. Embora também fosse comum os jornais publicarem documentos de instituições de outros países, nesses dois anos nenhum outro teve a mesma frequência que o banco português – os dados eram acompanhados de pequenas notas indicando as variações que existiam no mês (em alguns casos, até em semanas), sempre com aspectos positivos e elogiosos da política monetária portuguesa. Tal fato evidencia a existência de um público de investidores de capital em Portugal, ou ainda, de emigrantes abonados entre os leitores dos jornais (PAULO, 2000):

Imagem 2 – Pequeno balancete do jornal. JB, 27.01.1932



Outro aspecto muito importante a ser ressaltado é o movimento emigratório tanto de brasileiros para o país europeu quanto de portugueses para Brasil que, em geral, partiam em consequência de perseguições políticas (PAULO, 2000). Neste caso, expressando também a linha política dos periódicos, os embarques eram bastante destacados, procurando demonstrar a aproximação existente entre as chamadas “nações-irmãs”.

Os chamados brasileiros “ilustres” (ex-políticos e grupos da elite econômica do país) recebiam grande destaque nas páginas de ambos os jornais, seja pela sua movimentação no país lusitano rumo a outros países, seja pela sua estadia em definitivo. Entre os vários que residiram em Portugal nesse período, foram citados nos periódicos, entre outros: Washington Luís, Júlio de Mesquita Filho, Cásper Líbero (proprietário do jornal *A Gazeta*, também envolvido com a revolta paulista), o advogado e político Aureliano Leite e o jornalista Paulo Duarte, entre outros. Esses nomes eram apresentados como brasileiros “ilustres”, embora não se publicavam muitas notas relacionadas aos possíveis problemas com as suas condições de exilados, uma vez que poderiam sofrer retaliações do governo mesmo que o regime fosse, em tese, democrático. As movimentações dessas pessoas e de seus pares eram bastante enfatizadas nas páginas de ambas as publicações, demonstrando que estavam sendo integradas de maneira bastante calorosa pelos seus “irmãos” lusos, como por exemplo, uma entrevista publicada com as impressões do ex-presidente Washington Luís:

“Um redactor da agência ‘Havas’, encontrando-se com o ex-presidente da Republica Brasileira, que estava acompanhado do general Sezefredo dos Passos, pediu-lhe impressões (...) O sr. Washington Luis respondeu: (...) ‘Venho encantado. Por toda a parte fui admiravelmente recebido e por toda a parte encontrei a mais viva sympathia pelo meu paiz e a mais profunda comprehensão da amizade luso-brasileira. Se ouvisse só a voz do coração não deixaria mais Portugal’” (OESP, 16.06.1932)

A relação entre os países sempre era apresentada de forma extremamente fraterna, sem aparentar incidentes diplomáticos. Em linhas gerais eram invocadas as similaridades entre as nações, como a interdependência cultural. Nesse período, houve uma dupla troca de embaixadores, sendo nomeado como novo embaixador português no Brasil Martinho Nobre de Mello, em 1932 e, como novo embaixador brasileiro em Portugal, Adalberto Guerra Duval, no ano seguinte. Os fatos foram amplamente noticiados pelos jornais (inclusive com textos próprios, principalmente quando Nobre de Mello veio para o Brasil) que variaram desde a valorização das biografias e dos currículos dos novos representantes até textos laudatórios sobre a relação entre os países:

Imagem 3 – Notícia em destaque de um banquete organizado no Rio de Janeiro para o novo embaixador Nobre de Mello (JB, 18.10.1932)



Em relação aos embaixadores, Martinho de Nobre de Mello era um acadêmico conhecido por seu passado sidonista, tendo participado, em um breve período, do governo de Sidônio Paes como ministro da Justiça em 1916, além de ministro dos Negócios Estrangeiros nos primeiros momentos da Ditadura Militar, em 1926. Além disso, foi um dos principais nomes da Cruzada Nun'Alvares, que tinha como intuito oferecer soluções para os problemas da República (ainda em 1925), de cunho conservador e de direita (LEAL, 1999). Durante seus quase catorze anos como embaixador, teve ativa participação na vida política brasileira, fomentando o discurso dos países como nações irmãs e participando ativamente da vida política nacional, além de se posicionar favoravelmente à implantação do *Estado Novo* no Brasil, em 1937 (GONÇALVES, 2018:123-125).

Já Adalberto Guerra Duval, diferentemente de Nobre de Mello, era um diplomata de carreira, atuante já em vários países europeus desde o início do século XX, como a Rússia e Inglaterra, além de ser embaixador brasileiro na Alemanha entre 1920 e 1932 (com breves interrupções no período). Em 1935, viria a assumir a embaixada brasileira na Itália (DHBB, 2010), evidenciando que, desde já da década de 1920, Duval esteve presente em países cujos governos de caráter autoritário e totalitário se organizaram, indicando a habilidade (e conivência) do ministro com essas formas de se fazer política (MAINKA, 2019:12-13).

A nova Constituição e o *Estado Novo*

As notícias relacionadas à nova Constituição ocuparam espaço de destaque nos jornais. Em relação às duas abordagens, a do OESP foi marcada por ser um pouco mais crítica, indicando também notícias negativas ou que apontasse falhas no processo (embora o JB também apresentasse tal perspectiva, mas com menor frequência). No entanto, mesmo essas críticas eram relativizadas: o tom construído sempre era de avanço, de melhorias. De maneira geral, a nova Constituição e o início em si do *Estado Novo* foram vistos de maneira bastante positiva pelos jornais – fato esse bastante interessante, já que o próprio Salazar não fazia questão de esconder que o governo era ditatorial (TORGAL, 2009:56).

E as duas publicações (em especial OESP) tinham a democracia e o regime republicano como dois dos principais valores defendidos em suas páginas, além de que o próprio envolvimento de Júlio de Mesquita Filho com a sublevação paulista de 1932 é um indicativo de que buscava maior liberdade política para o Brasil (ou pelo menos para São Paulo); no entanto, ao mesmo tempo demonstrava apoio (ou pelo menos procurava não expor possíveis divergências) ao governo português, que tinha práticas bastante parecidas com as quais Vargas exercia no país nesse momento.

No caso específico do JB, era muito comum a publicação criar textos de destaque nas páginas agregando notícias de agências distintas (ou mesmo notícias diferentes de uma só agência) que se referiam ao mesmo assunto. Na imagem abaixo é possível visualizar o exemplo, com um texto explicativo sobre o projeto da nova Constituição (características bem gerais) unificando notas da *Havas* e da UP²:

² A fonte original está em más condições para a leitura. Portanto, logo abaixo da imagem foi transcrita parte do texto.

“Nenhuma indicação mesmo estrangeira foi desprezada. Mas o problema a resolver é antes de tudo nacional nos seus característicos, nos seus antecedentes e nas suas possibilidades. Por consequência a sua solução deve ser forçosamente nacional e ter em vista todos os objectivos do movimento de Maio” (...) O documento elaborado pelo Conselho Nacional precisa que pela primeira vez as questões de carácter social e económico são tratados com grande desenvolvimento e classificados com methodo e clareza num texto constitucional. Adianta que se manteve tudo quanto podia ser utilizado da constituição de 1911, e conclue dizendo que foi aceito o principio de que as divergencias entre os povos devem ser resolvidas pela arbitragem” (...). (JB, 27.05.1932)

Onze dias depois da publicação do projeto, o JB apresentou uma nota indicando que o jurista e professor da Universidade de Coimbra, Pinto Barriga, tinha apontado várias falhas no novo projeto, embora ele tivesse o cuidado de salientar que era favorável a uma nova Constituição, mas que era necessário as empresas jornalísticas a fornecerem espaços gratuitos para a publicidade estatal, além de que tais espaços deveriam ser concedidos sem aviso prévio dos órgãos de controle. Tal medida foi considerada bastante arbitrária pelo periódico, uma vez que indicava que os jornais portugueses teriam que manter sua estrutura em torno das propagandas do governo, tendo que reorganizar todo seu layout caso Salazar quisesse publicar algo. Assim, a única crítica explícita feita pelo jornal é relacionada à interferência publicitária, indicando uma forte preocupação em relação aos meios para arrecadação desses grupos de imprensa, já que esses anúncios eram parte significativa naquele período da renda adquirida pelo jornal (SODRÉ, 1999:389).

Também foram publicadas partes da série de entrevistas de Salazar concedidas a António Ferro (e que depois seriam publicadas no livro *Salazar, o Homem e a Obra*, de 1933), com amplo destaque para várias declarações do ministro sobre política e sobre o governo português, com considerações desde a crise dos últimos anos da monarquia até ao golpe de 1926, entre outras coisas. Nestas entrevistas, há grande ênfase para os comentários de Salazar acerca da Constituição, assegurando que ela entraria em vigor após a realização do plebiscito e explicando o porquê do novo projeto constitucional passar por uma consulta popular:

“O chefe do governo, prosseguindo, confirmou o que já communicamos em telegrammas anteriores, isto é que a futura Constituição da Republica será submetida ao plebiscito do povo porque, na sua opinião, seria uma clamorosa injustiça impor ao paiz (...) um Estatuto de, tão relevante importancia, que vão regular a sua vida política e social”. (JB, 24.12.1932)

Algumas notas indicam que Salazar saiu pelo país discursando, com o propósito de relembrar a população da importância de referendar a nova Constituição, para dar continuidade ao seu trabalho. No entanto, no próprio dispositivo do plebiscito as abstenções seriam computadas como voto favorável à outorga da nova Carta Constitucional. Era muito provável que o projeto fosse aprovado, mas por esses pequenos trechos publicados é possível deduzir que o governo possuía uma real necessidade de contar com o apoio popular para legitimar sua ação – uma baixa participação poderia indicar que a maioria das pessoas não estaria de acordo ou se importando com suas realizações, o que poderia indicar problemas com sua legitimidade (ROSAS, 1994). Ainda assim, 9 dias depois o resultado final foi divulgado e cerca de 60% da população votou pela aprovação e apenas 0,5% votou contra a Constituição.

Embora o resultado final da votação fosse de quase 100% de aprovação, a participação em si não foi maciça como se esperava.

Após o resultado final, Salazar proclamou a formação de um novo governo (inclusive com mudanças de ministros) e a consolidação do projeto do *Estado Novo*, tratado no JB pela primeira vez em 09 de maio de 1933. Durante o ano, também foram publicadas notícias de instabilidades na política portuguesa como, por exemplo, a recusa de parte do Exército em aceitar a posse do novo ministro do Interior, António Gomes Pereira, em julho (JB, 27.07.1933, 28.07.1933 e 30.07.1933) além de que, parte do Exército não desejava a permanência de Salazar a frente da chefia do Conselho de Ministros (JB, 18.10.1933). Tirando essas exceções, as outras notas constituíram caráter positivo e evidenciaram que a liderança de Salazar era firme e ao mesmo tempo justa, um líder autoritário, mas bastante progressista, que sacrificava-se para o país e que não gostava de aparecer muito em público (JB, 27.06.1933).

Conclusão

Por fim, é importante ressaltar que, apesar dos dois jornais brasileiros defenderem o sistema republicano democrata, projetaram uma imagem positiva de Portugal entre os anos de 1932 e 1933, demonstrando que o modelo estruturado no país lusitano seria um modelo viável e não contraditório com os ideários de ambos os periódicos.

No plano internacional, além de elogios ao governo português, essas publicações apresentaram com um misto de admiração e de espanto as movimentações dos governos italianos e alemães (embora as notas das agências internacionais publicadas eram, em maioria, negativas ao novo governo formado por Hitler), além de manterem críticas contundentes à Stalin e ao Partido Comunista da União Soviética e posições de apoio (embora relativamente conflitantes, em muitos momentos) à Inglaterra, à França e aos Estados Unidos.

Em linhas gerais, é possível apontar que tais jornais, através dos textos das agências e (poucas) composições próprias, ignoraram de maneira deliberada os problemas relacionados com a falta de liberdade de imprensa (salvo raras exceções) no governo de Salazar, bem como a ausência de democracia do regime, embora a Constituição de 1933 apresentasse em seu texto muitos aspectos parecidos com as democracias liberais, falando inclusive em liberdade de expressão. Ou seja, um regime com aspectos do *Estado Novo*, com viés nitidamente autoritário (PAULO, 1994:35-37) era um modelo aceitável por ambos os jornais, que poderia ser implantado tranquilamente no Brasil.

Tal aspecto não deixa de ser curioso uma vez que, quatro anos depois, Getúlio Vargas deu um golpe de Estado inviabilizando a manutenção da Constituição (que fora promulgada em 1934) e instituiu um novo regime chamado também de *Estado Novo*, com aspectos bastante próximos do governo de Mussolini (e, em alguns aspectos, também similar à Constituição portuguesa) que, no primeiro momento, foi apoiada pelos dois periódicos, mas, pouco tempo depois, ambos tornaram-se novamente oposição. OESP chegou mesmo a sofrer intervenção direta do governo de 1940 a 1945 (levando Júlio de Mesquita Filho à um segundo exílio). Após o fim da *Segunda Guerra Mundial* e com o fim do governo Vargas (ambos em 1945), essas publicações continuariam a apoiar o *Estado Novo* português.

Referências bibliográficas

- ALMOND, Gabriel A. (1999) – *Una disciplina segmentada: escuelas y corrientes en las ciencias políticas*. México: Colegio Nacional de Ciencias Políticas y Administración Pública: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 9681649737.
- ALMOND, Gabriel A.; VERBA, Sidney (1989) – *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. Newbury Park: Sage Publications. ISBN: 978-0803935587.
- BARBOSA, Marialva (2010) – *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad X. ISBN: 9788574782249.
- BORGES, Vavy P. (1997) – *Memória paulista*. São Paulo: EDUSP. ISBN: 8531403847.
- BRAUDEL, Fernand (1992) – *Escritos sobre a história*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva. ISBN 9788527303347.
- CAPELATO, Maria H.; PRADO, Maria L. (1980) – *O Bravo Matutino: imprensa e ideologia no jornal “O Estado de S. Paulo”*. São Paulo: Alfa-Omega (Biblioteca Alfa-Omega de Ciências Sociais. Política, v. 1)
- COHEN, Ilka S. (2007) – *Bombas sobre São Paulo: A Revolução de 1924*. São Paulo: Editora Unesp. ISBN 978-85-7139-744-6.
- DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO BRASILEIRO (DHBB). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV). DUVAL, Adalberto Guerra. 3. ed. atualiz., 2010. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/duval-adalbertoguerra>. Acesso em: 16. dez. 2019.
- GONÇALVES, Leandro P. (2018) – *Plínio Salgado: um católico integralista entre Portugal e o Brasil (1895-1975)*. Rio de Janeiro: FGV Editora. ISBN: 978-85-225-2051-0.
- FERRO, Antonio Salazar (1933) – *O Homem e sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- FIDELIS, Thiago (2017) – “Cultura Política e Neoinstitucionalismo: Breves Reflexões”. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais – RBHCS*, Vol. 9 N.º 18, Julho-Dezembro.
- HOBBSAWM, Eric (1988) – *A era dos impérios: 1875-1914*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. ISBN: 852190181X.
- KUSCHNIR, Karina (2007) – *Antropologia da Política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 978-85-378-0016-4.
- LE GOFF, Jacques (1990) – *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP. ISBN: 85-268-0180-5 20.
- LEAL, Ernesto C. (1999) – *Nação e nacionalismos: a Cruzada Nacional D. Nuno Alvares Pereira e as origens do Estado Novo (1918-1938)*. Lisboa: Cosmos. ISBN: 9727621791.
- MAINKA, Peter J. (2019) – “A Legação brasileira em Berlim (1931-1935): o cotidiano diplomático em um país em transformação”. *Cadernos do CEOM*, Chapecó (SC), v. 32, n. 50, p. 9-27 Jun.
- MARTINS, Ana L.; LUCA, Tania R. de (org.) (2011) – *História da imprensa no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto. ISBN: 978-85-7244-402-6.
- MATTOSO, José (org) (1997-2001) – *História de Portugal*. Lisboa: Estampa, 8 v.. ISBN: 9723312611.
- MESQUITA FILHO, Ruy (org) (2006) – *Cartas do exílio: a troca de correspondência entre Marina e Júlio de Mesquita Filho*. São Paulo: Albatroz; Loqui; Terceiro Nome. ISBN: 8587556630.

- PAULO, Heloísa (1994) – *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SPI e o DIP*. Coimbra: Minerva. ISBN 972931683X.
- ____ (2000) – *Aqui também é Portugal: a colónia portuguesa do Brasil e o salazarismo*. Coimbra: Quarteto Editora. ISBN 9728535422.
- PENA, Alberto (2007) – *Salazar, a Imprensa e a Guerra Civil de Espanha*. Coimbra: Edições Minerva Coimbra. ISBN: 978-972-798-206-6.
- PRESTES, Anita L. (2009) – *Uma epopeia brasileira: a Coluna Prestes*. 2 ed. São Paulo: Editora Expressão Popular. ISBN 978-85-7743-108-3.
- ROSAS, Fernando (1994) – “O Estado Novo (1926-1974)”. In *História de Portugal*, vol. 7.º, dir. de José Mattoso. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN: 972-33-1024-4.
- SODRÉ, Nelson W. (1999) – *História da imprensa no Brasil*. 4.ª ed (atualizada). Rio de Janeiro: Mauad. ISBN 85-85756-88-8.
- TORGAL, Luís R. (2009) – *Estados novos, Estado novo: ensaios de história política e cultural*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2 v. ISBN: 9789898074607.
- VISCARDI, Cláudia M. R. (2019) – *O teatro das oligarquias: uma revisão da “política do café com leite”*. 2 ed. Belo Horizonte: Fino Traço. ISBN: 978-85-8054-031-4.

ENSAIOS

(Página deixada propositadamente em branco)

Desgaste, Condições de Vida e Trabalho em Portugal: uma perspectiva multidisciplinar

Raquel Varela; Roberto della Santa;
Henrique M. Oliveira; António Coimbra de Matos;
Duarte Rolo; Roberto Leher; João Areosa

Raquel Varela, Historiadora do Trabalho, IHC-NOVA, IISH. ORCID ID: 0000-0001-6121-1379.

Roberto della Santa, Cientista Social, Niep-UFF/UFRJ/ NOVA. ORCID ID: 0000-0001-7364-3267.

Henrique M. Oliveira, Matemático, CAMGSD/IST/UL. ORCID ID: 0000-0002-3346-4915.

António Coimbra de Matos, Psicanalista e Psiquiatra.

Duarte Rolo, PCPP, Institut de Psychologie, Université de Paris. ORCID ID: 0000-0002-0629-7533.

Roberto Leher, Biólogo, Educador e Reitor da UFRJ. ORCID ID: 0000-0002-5063-8753.

João Areosa, Sociólogo, ESCE/IPS e CICS/NOVA. ORCID ID: 0000-0001-5112-1521.

(Página deixada propositadamente em branco)

Introdução: objectivos e metodologia

Na segunda metade do século passado o cientista social norte-americano Wright Mills¹ cunhou a distinção entre o que chamou de “perturbação privada” (*private trouble*) e “questão pública” (*public issue*). As ditas *perturbações* diriam respeito ao carácter do indivíduo e às relações imediatas deste com os outros. Estão, assim, relacionadas com seu próprio *selfe* com as zonas proximais da vida social que lhe dizem respeito mais diretamente. Já as *questões públicas* transcederiam os ambientes e os locais do indivíduo e da sua vida mais íntima. Remeter-nos-iam para um ambiente social historicamente determinado, composto pela interpenetração de um avassalador número de ambientes pessoais e locais, e pela sua inserção numa estrutura de vida social histórica, numa perspectiva de totalidade.

Quando num concelho de 100 mil habitantes – ou mais – apenas um indivíduo se encontra desempregado, por exemplo, estaríamos perante uma *perturbação individual*. Para explicá-la precisaríamos de nos remeter ao que é a personalidade desse indivíduo, às suas habilidades e às suas oportunidades imediatas. A psicologia tradicional pode ocupar-se disso. Mas, quando num país de 50 milhões de empregados, 15 milhões não possuem emprego estamos diante de uma questão que não encontrará solução – nem explicação – se nos voltarmos para o indivíduo isolado. É para essas *questões públicas* que a atenção de qualquer investigação social se deve dirigir, para o mundo real dos fenómenos políticos e sociais mais amplos, para o universo dos eventos históricos de vulto, quando influem na vida de muitos e os *milieux* roçam a sociedade em sentido mais amplo. Este é o terreno das ciências sociais.

Os processos de saúde-e-doença no trabalho são certamente uma das *questões públicas* chave e um dos *problemas sociais* fulcrais para a interpretação – e a transformação – da vida de diversas sociedades no século XXI. A sociedade portuguesa não é distinta a esse respeito. Este estudo pressupõe o reconhecimento da centralidade do trabalho para a formação social. Nascido do encontro entre investigadores universitários e dirigentes sindicais da Fenprof² com uma preocupação comum – perceber o reflexo sintomático do que é o mundo laboral na educação em Portugal –, o presente estudo social pretende responder a algumas “questões públicas”: *Porque razão uma grande parte dos professores, ao final do dia, se sentem esgotados? Quais são as causas do sentimento de exaustão emocional entre os docentes? De onde advém o sofrimento laboral na educação escolar? Como compreender e/ou explicar um mal-estar tão difuso e generalizado nas funções, estrutura e dinâmicas desta atividade vital?*

O desgaste profissional não ocorre num qualquer tempo ou espaço. Apesar de já detectado há muito, a percepção ampliada deste problema surgiu *pari passu* com as políticas de austeridade, um eterno retorno do “*fazer mais, com menos*”, e casos de exaustão provocados, *sobretudo*, por *sobrecarga* de trabalho, realizado em *escassez* de condições laborais efetivas.

¹ Charles Wright Mills ficou principalmente conhecido pela sua obra, já clássica, *A Imaginação Sociológica*. Publicado originalmente nos EUA em 1959, nele o autor faz um apelo para que cientistas sociais não deixem a imaginação e a criatividade de lado ao exercerem sua profissão em favor duma pretensa isenção, objetividade e/ou neutralidade no labor científico. Para o autor, as grandes obras e os grandes intelectuais na história nunca abriram mão de sua reflexividade ou criatividade, além de manter uma postura crítica diante das realidades. Como exemplos de trabalhos intelectuais de sua época, Charles Wright Mills cita *The Behemoth* de Franz Neumann, como obra científica estimulante à reflexão, e a obra de Talcott Parsons, como exemplo da tendência científico-naturalista de sua era – além de portadora de léxico desnecessariamente truncado inacessível ao grande público.

² A Federação Nacional dos Professores é uma confederação de vários sindicatos de professores portugueses.

A ideia cimeira, para este trabalho, partiu de um convite do Professor José Augusto, do Sindicato dos Professores do Norte à Professora Doutora Raquel Varela para realizar, no Norte do País, uma série de palestras de 2015 a 2017 que pudessem contribuir para, através do estudo científico da organização social do trabalho, na educação escolar, compreender o adoecimento docente. O projecto foi, então, abraçado pela Fenprof, em 2017, e uma equipa interdisciplinar e multiprofissional, através de um protocolo firmado entre a Fenprof e a FCSH-UNL. Esta última realizou este estudo. Desde o início, por incentivo do Professor Doutor Roberto della Santa, foi sugerido que o estudo não se autolimitasse ao “*burn-out*”, mas incluisse as questões relacionadas com organização do trabalho e modo de vida. Todo o trabalho de recolha dos dados, só foi possível pelo empenhamento em todo o país de dirigentes sindicais que, nas escolas, recolheram os inquéritos e pelo pessoal da Fenprof, que inseriu os dados.

Este estudo nacional em sua totalidade contempla, na verdade, diferentes concepções metodológicas de investigação integradas e plêiades de análises críticas interdisciplinares, a partir de quase 2 milhões de dados. Por consequência, a sua análise encontra-se apenas no seu início face ao manancial de dados, temas, questões, cruzamentos, assuntos e desafios que temos ainda de abordar.

Os dados foram analisados por uma equipa interdisciplinar e multiprofissional das áreas de história e educação, de teoria social e de metodologia científica, matemática, de medicina social e de psiquiatria, psicanálise e psicologia, psicodinâmica do trabalho e sociologia crítica, antropologia e geografia do trabalho. Este trabalho foi coordenado pela Professora Doutora Raquel Varela (UNL) mas começou, desde o início, como um trabalho em equipa, *multi, inter e transdisciplinar*, cujos estudos e hipóteses continuam em curso.

Partindo do desafio da Fenprof de investigação sobre o *mal-estar docente*, procurámos lidar com a concepção metódica e epistémica canonizada pelos *estudos sobre burn-out*, no mundo de língua inglesa, colocámo-nos o desafio de ampliar o escopo e o espectro no inquérito com o qual pretendíamos trabalhar. Como ponto de partida, incorporámos tópicos que fazem parte de três modelos distintos de aferição do assim-chamado *burn-out*. Respectivamente, i) *Maslach Burn-out Inventory*³, ii) *Copenhagen Burn-out Inventory*⁴ e iii) o *Cuestionario de Burn-out-Profesorado – Revisado*⁵.

O *Inquérito sobre Burn-out de Maslach* (MBI) é um instrumento de aferição psicométrica que consiste em 22 questões referentes ao desgaste profissional. A fórmula original do MBI foi construída por Christina Maslach e Susan Jackson com o objetivo de avaliar a experiência percebida de indivíduos, ou grupos de trabalhadores, com a dita síndrome de esgotamento profissional. Sendo o mais conhecido destes, versa sobre três distintas dimensões da questão: a exaustão emocional, a despersonalização/cinismo e a realização pessoal/profissional. Já o *Inquérito sobre Burn-out de Copenhaga* (CBI) trata-se do benefício de inventário relacionado com Indicadores de Exaustão Física, Psíquica e Social a nível da Pessoa (*Burn-out Pessoal* ou ‘Person-related-Burn-out’), do Trabalho (*Burnout Laboral*, ‘Work-related-Burn-out’) e dos Alunos (*Burn-out Relacional*, ‘Client-related-Burn-out’), a partir de críticas à correlação que

³ Christina Maslach, Susan Jackson and Michael Leiter, *Maslach Burnout Inventory Manual*, California, 4th Edition Reviewed [1996–2016]. UCLA / Mind Garden Publishers, Menlo Park, 2016.

⁴ Tage Kristensen, Marianne Borritz, Ebbe Villadsen and Karl Christensen, *The Copenhagen Burnout Inventory, Work & Stress*, Jul-Sep 2005, v. 19, n.º 3, p. 192-207.

⁵ Moreno-Jimenez, Garrosa Hernandez y Gonzalez Gutierrez, *La evaluación del estrés y el burnout del profesorado, Revista de Psicología del Trabajo y las Organizaciones*, 2000, v. 16, n.º 1, p. 331-349.

se estabelece entre os três fatores – no modelo americano – e à especificidade ao trabalho com seres humanos. E, por fim, o *Questionário sobre o Burn-out de Professores – Revisado* (CBP-R) ocupa-se de uma perquirição dos antecedentes sociodemográficos, profissionais e psicossociais do esgotamento *especificamente docente*, da perscrutação dos *determinantes sociais* – a níveis interpessoal, familiar, laboral e organizacional – e levanta o stress laboral, desgaste docente, desorganização escolar e a problemática administrativa e/ou gestão laboral.

O arranque deste Estudo que abraçámos supunha partir-se da *legitimidade* alcançada pelo estudo norte-americano (MBI) voltado para educadores (Ed); somar a crítica feita pelo inventário dinamarquês (CBI) e, ainda, combinar a *especificidade* laboral docente do modelo castelhano (CBP-R) – de Moreno-Jimenez, Garrosa Hernandez & Gonzalez Gutierrez – na sua versão revista (2000) com alto nível de descrição densa dos problemas enfrentados no quotidiano escolar da Península Ibérica, sobretudo, baseado em variáveis determinadas e com carácter sociodemográfico.

Partindo-se do pressuposto elementar da centralidade axiológica do conhecimento da “classe-que-vive-do-próprio-salário” sobre os processos, dinâmicas e vivências de trabalho realmente existente, a equipa também realizou seminários, colóquios e reuniões, além de colectar relatos de professores, no activo e aposentados.

Aduzimos determinada forma de ciência social pública engajada com o mundo do trabalho sem enjeitar a fundamental procura da objetividade científica – com toda responsabilidade ético-política e compromisso valorativo inerente a tal procura – por uma adopção ostensiva de certa neutralidade moral ou intelectual. Pelo contrário, procurámos centrar o foco nos liames realmente existentes entre o que são as perturbações privadas e as questões públicas, a partir da centralidade do ser-que-trabalha.

Trata-se, sobretudo, de uma forma específica, na medida em que instiga uma maneira de formar públicos densos, ativos, visíveis e no mais das vezes supõe, ainda, determinado modo de uma *práxis político-pedagógica*⁶. Em contracorrente relativamente à divisão sócio-técnica do trabalho educativo e da sua configuração actual no sistema académico aqui reunimos o que o sistema de controlo sociometabólico da educação pelo capital tratou de separar: a universidade e a sociedade, o mundo da cultura e o mundo do trabalho, aprendizagem e investigação, concepção e execução, mãos e cabeças.

Indicadores Descritivos

Entre Fevereiro e Abril de 2018, foram recolhidos nas escolas portuguesas 18.420 inquéritos contendo 158 questões. Destes, 15.810 foram validados. Os inquéritos foram recolhidos em todo o país, incluindo as regiões autónomas. Foi preenchido por educadores de infância, professores dos ensinos básico e secundário e, também, da educação especial. Respeitou-se a proporção de docentes, quer por regiões, quer por sectores de educação e de ensino. Os inquéritos foram recolhidos no sector público e no sector privado, professores sindicalizados e não-sindicalizados, compondo uma amostra ampla e compreensiva.

A recolha foi realizada em conjunto com um termo de livre consentimento esclarecido pelos professores. Os dados foram então introduzidos por técnicos dos diversos sindicatos dos professores, e ficaram disponíveis – aos investigadores – de uma forma totalmente anónima.

⁶ Carlos Rodrigues Brandão, *Repensando a Pesquisa Participante*, São Paulo, Brasiliense, 1999, p. 11.

Os dados são extremamente fiáveis devido à elevada dimensão da amostra, mesmo descartando-se inquéritos não totalmente preenchidos. Há margem de erro muito baixa nos estimadores descritivos – médias (sempre menor do que 0.5%). A confiança foi sempre de 99% e/ou superior. Um dos mecanismos de controlo, por exemplo, foi verificar se a distribuição por sexos ou de idades coincidia com a distribuição conhecida no universo. De facto coincidem à décima com a distribuição por sexo do universo que era conhecido em 2016⁷. Segue-se agora uma radiografia básica da análise do inquérito, da amostra e do universo.

Docentes⁸

- Em exercício em 2016: 145.549
- Homens: 3977 (22.2% da amostra)
- Mulheres 13935 (77.8% da amostra)

O Inquérito é constituído por 4 Capítulos.

1. Caracterização pessoal na profissão

- 20 questões não-numeradas
- 10 questões numeradas

2. Exaustão (“síndrome de burn-out”) – 22 questões

3. Desgaste e indicadores sociodemográficos – 86 questões

4. Cansaço e mal-estar – 20 questões

Total: 158 questões.

Resumo da Amostra

- Amostra global inicial 18420 respostas
- Público 16120 (90%) Privado 1792 (10%)
- Inquéritos completos 15810 (respondendo a todas as questões) em muitos dos indicadores há mais respostas válidas.
- Norte 6762
- Centro 3562
- Grande Lisboa 3572
- Sul 1894
- Ilhas 2122

⁷ <https://www.pordata.pt/Portugal/Docentes+em+exerc%C3%ADcio+nos+ensinos+pr%C3%A9+escolar++b%C3%A9+e+secund%C3%A1rio+total+e+por+n%C3%ADvel+de+ensino-240>. Acesso em 12 de Junho de 2018.

⁸ <https://www.pordata.pt/Portugal/Docentes+em+exerc%C3%ADcio+nos+ensinos+pr%C3%A9+escolar++b%C3%A9+e+secund%C3%A1rio+total+e+por+n%C3%ADvel+de+ensino-240> Acesso em 12 de Junho de 2018.

Idades dos professores à data do inquérito

- Média 49,5 anos
- Mediana 50,0 anos
- Moda 57 anos
- Desvio padrão 7,9 anos
- Respostas válidas 18338
- Índice de envelhecimento: docentes com 50 ou mais anos por 100 docentes com menos de 35 anos no país 867,7 em 2016, 669,6 em 2015

O sistema escolar é a rede mais importante do país⁹. Em 2008 havia 2,2 milhões de pessoas matriculadas em todos os graus de ensino (cerca de 20% da população residente). Até ao início da primeira década do século XXI a educação era, entre as funções sociais do Estado, a que tinha um peso maior: entre 1978 e 2008 esta despesa teve um aumento de 1,4% para 4,4% do PIB¹⁰. Quase uma década depois havia alterações, com o peso da saúde e sobretudo da dívida pública a sobrepor-se mas a educação escolar permanecia em termos orçamentais como uma dos pilares do Estado Social e do País. As despesas do Estado em educação representavam 3,7% do PIB em 2017. Em 2017 o número de inscritos no sistema escolar mantém-se acima de 2 milhões (2 015 680 milhões). Sem o ensino superior o número de inscritos é 1.653.737). Para uma população total de 10.325 000 havia matriculados 253.956 no ensino pré-escolar ou creches, 1.000.006 no ensino básico ou recorrente e 399.775 no secundário (e no ensino superior 361.943). Há um total de 145 mil docentes nos três sectores abarcados pelo estudo (pré escolar, básico e secundário). Esta é a magnitude da importância que o sistema educativo tem. Uma verdadeira corrente sanguínea do país, que envolve todo conjunto da sociedade.

Este estudo contempla um inquérito que inclui variáveis económicas, sociais, culturais, demográficas e geográficas. A maioria das variáveis presentes no inquérito estão por analisar, quer do ponto de vista quantitativo quer qualitativo. Portanto, as conclusões avançadas nesta fase do trabalho reportam à análise de parte das variáveis, colocando hipóteses que resultam do contributo analítico de todos os membros da equipa mas devem no futuro ser coligidas – num trabalho em curso – com nova análise grupal qualitativa, cruzando outras variáveis que resultam do inquérito, e estabelecendo análises comparativas, com as outras realidades nacionais e internacionais:

O estudo teve por objetivos aclarar:

- i) Desgaste Profissional: Análise de Índices de Exaustão Emocional, Despersonalização e de Diminuição de Realização (MBI).
- ii) Perquirição / Explicação dos Vários Antecedentes Sociodemográficos, Profissionais e Psicossociais de Desgaste Docente (CBP-R).
- iii) Perscrutação / Compreensão dos Determinantes Sociais nos Níveis Interpessoal, Familiar, Laboral e Organizacional (CBP-R).

⁹ Maria João Valente Rosa, Paulo Chitas, *Portugal: os Números*, Lisboa, FFMS, 2010, p. 29.

¹⁰ Maria João Valente Rosa, Paulo Chitas, *Portugal: os Números*, Lisboa, FFMS, 2010, p. 27.

- iv) Stress Laboral, Desgaste Docente, Desorganização Escolar e Problemática Administrativa e/ou Gestão do Trabalho (CBP-R).
- v) Indicadores de Exaustão Física, Psíquica e Social a nível da Pessoa (Burn-out Pessoal – CBI – *Person-related-Burnout*).
- vi) Indicadores de Exaustão Física, Psíquica e Social a nível do Trabalho (Burn-out Laboral – CBI – *Work-related-Burn-out*).
- vii) Indicadores de Exaustão Física, Psíquica e Social a nível do Alunato (Burn-out Relacional – CBI – *Client-related-Burn-out*).

I. Estado da Arte. O que é o burnout?

A esfera pública foi conquistada pela noção de *Burn-out* enquanto questão social. *Mas o que é, afinal, o “burn-out”*¹¹?

O sentido literal da expressão anglo-saxónica “arder-se”, “deixar-se queimar” e/ou “incendiar-se” – de ponta a ponta – não resulta numa *tradução consequente* – ou sequer útil – numa primeira aproximação ao idioma português. No vocabulário corrente da língua inglesa, fala-se em *burn-out* para designar algo que parou de funcionar devido à absoluta falta de energia. A metáfora implicaria os seres humanos que alcançaram, já, uma zona – limítrofe – no seu desempenho de nexos psicofísicos.

O primeiro registo escrito da nova expressão idiomática, corrente e de maior difusão, foi, muito provavelmente, através do romance “*A Burn-out Case*” (1960), do autor inglês Graham Greene, cuja narrativa se desenvolve num leprosário nas margens do Rio Congo. Query, um famoso arquiteto que está já farto de sua celebridade, não encontra mais sentido em sua arte ou qualquer prazer na vida. Numa viagem anónima no final da década de 1950 para uma Colônia de Leprosos do Congo, mantida por missionários católicos, ele é diagnosticado por Colin – o médico residente, de plantão, e ateu – como um “equivalente psíquico” de uma casualidade “*Burn-Out*”: *o leproso que passara já por estágios crónicos de automutilação*. Entretanto, enquanto Query se dedica a trabalhar efetivamente para os leprosos a sua doença mental – lentamente – aproxima-se de uma cura. Além de novelista Greene foi um espião do MI6 e ambientou os seus escritos durante a Segunda Guerra Mundial. É no mínimo sugestiva, para os objetivos que agora nos movem, a nota deixada na dedicatória ao médico Michel Lechat: “Um médico não é imune ao ininterrupto *desespero relativo a não-fazer-bem*”, de alguma forma similar ao que é o “*fardo que espreita a vida do escritor*”.¹²

¹¹ *Burnout* é um *phrasal verb* sem uma tradução literal em idiomas neolatinos cujo sentido, figurativo, alude ao que vem a ser uma metáfora, i.e., o *queimar-se*. Por esta razão, mantém-se, no mais das vezes, sua expressão original em língua inglesa. Já foi vertido para o idioma português como *Síndrome do Esgotamento Profissional*, ou SEP, e, eventualmente, será referido assim ou simplesmente “síndrome de burnout”. Um *phrasal verb* de língua inglesa é justaposição de duas ou mais palavras – de um verbo de ação, uma partícula, um advérbio ou preposição – que altera o sentido corrente do verbo daí designado, e converte-o em uma expressão idiomática específica; *numa nova unidade semântica*. Diferentemente do que espreitamos em várias tentativas errôneas de tradução selvagem, não é possível apreender-se o significado da *totalidade semântica* resultante a partir da decomposição das suas partes. O *phrasal verb* é um todo uno, novo e *indissociável*. Trata-se de um efeito de sentido não-composicional, contra-intuitivo, e imprezível, à partida. *Burn Out* é, portanto, um *phrasal verb* composto de Verbo (*Burn*) + Partícula (*Out*) que, repetimos uma e outra vez, não pode ser transliterado como “*queimar-fora*”, nem é o oposto de “*queimar-dentro*”. A tradução intercultural é dialética; *irreduzível às letras*.

¹² Graham Greene, *A Burn-Out Case*, London, Heinemann, 1960.

Na literatura médica, o termo surge por primeira vez em âmbito de maior circulação através de um artigo, de Herbert Freudenberger¹³ em que refere um processo de adoecimento – desde a primeira pessoa do singular – advindo do trabalho voluntário, dedicado ao movimento de clínicas gratuitas voltadas para o tratamento alternativo de toxicodependentes nos Estados Unidos da América. O psicólogo social – e orientando do Prof. Dr. Abraham Maslow, conhecido pela invenção da já afamada *Pirâmide de Hierarquia das Necessidades*¹⁴ – desenvolveu então uma série de hipóteses diretivas e pesquisas exploratórias as quais viriam a confluir no atual conceito.¹⁵

Mas é desde a intervenção da equipa dirigida por Christina Maslach e associados que pode-se referir propriamente o que viria a ser denominado burn-out, tanto do ponto de vista clínico da *entidade nosográfica* (= a *classificação da enfermidade*) quanto, enfim, o *modelo metodológico* para a sua respectiva aferição. Maslach é Professora Emérita de Psicologia Social na Universidade da Califórnia, campus de Berkeley, conhecida, sobretudo, por seus estudos acerca da *Síndrome do Esgotamento Profissional* – e coautora do que é o seu *Inventário Maslach de Burn-out* (MBI), com professores Michael Leiter e Susan Jackson.

Talvez Greene, Freudenberger e mesmo Maslach não poderiam supor a avalanche, quantitativa e qualitativa, que se seguiria aos seus respectivos atos de enunciação. Relatórios e dossiês em revistas de grande público, formação de associações de profissionais e de pacientes, estados da arte do burn-out, bem como múltiplos eventos políticos e editoriais.

Identificada originalmente junto dos profissionais de saúde, a síndrome de burn-out estende-se hoje para lá do sector hospitalar, atingindo executivos de grandes empresas, e até fora da esfera profissional se ouve falar do burn-out dos alunos¹⁶ ou do burn-out materno. A insistência do tema e a adesão que suscita levam-nos a crer que o burn-out revela, entre outros aspetos, um sofrimento na procura de reconhecimento social. Porém, em termos clínicos, o sucesso galopante dessa entidade nosográfica não deixa de constituir um tema de interrogações. Acima de tudo, porque a mediatização do fenómeno tende a eludir as questões de psicopatologia por ele levantadas. Com efeito, o burn-out parece estar a ganhar visibilidade social em detrimento do debate clínico sobre a semiologia e a etiologia deste distúrbio.

Neste trecho, trataremos de examinar a especificidade do burn-out enquanto entidade psicopatológica, servindo-nos para tal de uma análise do lugar atribuído à fadiga patológica nas categorias nosográficas de antanho. Discutiremos de seguida a ideia, partilhada

¹³ Herbert Freudenberger, «Staff Burn-Out», *Journal of Psychological Study of Social Issues*, 1974, V. 30, p. 159-165.

¹⁴ O modelo foi exposto já desde 1943 no paper “A Teoria da Motivação Humana”, no periódico *Psychological Review*. Maslow subsequentemente estendeu a ideia para incluir observações sobre a curiosidade inata dos seres humanos. Suas teorias se assemelham às concepções da psicologia do desenvolvimento humano, algumas das quais também fazem descrever/analisar vários estágios de desenvolvimento dos seres humanos. Maslow usou termos tais como “fisiológica”, “de segurança”, “de pertença e amor”, “de autoestima”, “de autorrealização” e “autotranscendência” para descrever o padrão pelo qual as motivações humanas geralmente se desenvolveriam. O objetivo precípua do desenho metódico de Maslow não seria outro senão a obtenção daquilo que se afigura como sexto nível/fase: a necessidade de autorrealização. Abraham Maslow, A Teoria da Motivação Humana, *Psychological Review*, 1943, V. 50, Edição 4 July, p. 370-396.

¹⁵ Vide principalmente Herbert Freudenberger, G. Richelson, *Burnout: the high cost of high achievement*, Bantam Books, 1980.

¹⁶ Aline Guerra (2019), “‘Morte e vida severina’: O carácter socialmente determinado do suicídio”. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Tese de Doutorado em Administração.

por vários autores, de que o burn-out representaria a doença paradigmática da nossa era, um verdadeiro “mal do século”.

Antecedentes nosográficos e psicopatológicos do burn-out

As preocupações com os efeitos nocivos da fadiga são uma característica do advento da modernidade. Na Europa do final do século XIX, o esgotamento moral derivado das novas formas de vida é apontado como uma fonte da decadência da juventude da época por médicos, filantropos e políticos. É dentro dessa tradição de pensamento que a fadiga psíquica ou o esgotamento se tornaram num objeto de estudo para a psicopatologia, isto muito antes da invenção da categoria de burn-out. No final do século XIX, proliferam as publicações sobre a neurastenia, dando a impressão de que uma verdadeira praga se espalha entre as populações dos principais países civilizados¹⁷.

Porém, o interesse manifestado pelos psiquiatras do início do século pela neurastenia declinou e esta entidade clínica desapareceu gradualmente das principais classificações nosográficas. No entanto, as características da neurastenia evocam algumas doenças contemporâneas, de entre as quais o burn-out. Esta afecção é comumente atribuída ao ritmo intenso da vida moderna e às exigências socioprofissionais. Esta ligação entre trabalho e saúde mental foi explicitamente estudada pela psicopatologia do trabalho, para a qual os constrangimentos ligados à atividade profissional tendem a ocupar um papel etiológico predominante.

A transformação das formas de trabalho, o progresso técnico e a extensão da racionalização na década de 1950 proporcionaram o aparecimento de novas doenças ocupacionais. Mas deram igualmente aso ao desenvolvimento e à expressão de sintomas inespecíficos, dentre os quais o “fadiga nervosa”. Desde o início, a etiopatogenia destes distúrbios questionou os médicos, nomeadamente porque os sinais de fadiga industrial surgem em sectores onde a penosidade do trabalho e o esforço físico foram consideravelmente reduzidos. Além disso, a abordagem puramente fisiológica do cansaço em vigor na época começa a apresentar limites, o que torna necessário considerar a hipótese de uma “origem mental do cansaço”¹⁸.

Os trabalhos mais conhecidos sobre este tema continuam sendo os de Le Guillant e seus colaboradores¹⁹. O estudo de Jean Bégouin e Louis Le Guillant sobre a síndrome subjetiva comum de cansaço nervoso faz hoje em dia parte dos clássicos da psicopatologia do trabalho. O quadro clínico descrito na altura sobre a neurose das telefonistas e dos mecanógrafos tem vários pontos em comum com o da neurastenia. É dominado por distúrbios funcionais e inclui sintomas psíquicos e somáticos:

- impressão de cansaço profundo, “cabeça vazia”, formas de astenia física e mental
- transtornos do humor e de carácter, em particular emotividade e irritabilidade
- exagero das manifestações emocionais e ataques de ansiedade

¹⁷ Ver, entre outros S. Ferenczi, De la neurasthénie, In Les écrits de Budapest, Paris, EPEL, 1994, p. 256-263, Retrieved from http://bsf.spp.asso.fr/index.php?lvl=notice_display&cid=91198; G. M. Beard, La Neurasthénie sexuelle, hygiène, causes, symptômes et traitement, par Georges Beard, ... Traduit de l'anglais sur la 3e édition, par Paul Rodet, ... Avec une préface de M. Raymond. Société d'éditions scientifiques, 1895.

¹⁸ I. Billiard, Santé mentale et travail : L'émergence de la psychopathologie du travail, La Dispute, 2001.

¹⁹ L. L. Guillant et Y. Clot, Le drame humain du travail, Eres, 2006.

- distúrbios do sono mais ou menos importantes
- distúrbios com expressão somática (dor de cabeça, vertigem, distúrbios digestivos).

Para Bégoïn e Le Guillant, são os ritmos, as cadências infernais e a velocidade das tarefas que são a causa do cansaço das telefonistas, o que os leva a falar de “doença da produtividade”. É, portanto, a intensificação do trabalho que é incriminada e os autores rejeitam desde logo a hipótese de uma predisposição mórbida. Le Guillant é um defensor da sociogênese das doenças mentais, opondo-se neste ponto às teses da psicanálise sobre a psicogênese²⁰. De acordo com a sua teoria etiológica, afirma que as condições materiais e morais do trabalho são responsáveis pela neurose das telefonistas e que a fadiga resulta de distúrbios do sistema nervoso central induzidos pelas exigências de velocidade e de rendimento.

Os estudos conduzidos posteriormente em ergonomia e psicopatologia do trabalho sobre a carga mental²¹, a carga psíquica²² e as patologias de sobrecarga²³ herdaram em parte desta tradição de pensamento.

Decididamente, da neurastenia à fadiga industrial, a ideia de um cansaço patológico associando sinais físicos e psíquicos encontrou sempre um lugar entre as categorias nosográficas. Porém, o declínio das entidades clínicas acima mencionadas levou ao desaparecimento de uma síndrome psicopatológica associando os requisitos de um determinado estilo de vida a um conjunto de distúrbios psíquicos correspondentes (tomando na maioria das vezes a forma de sintomas difusos e genéricos, com uma sensação de cansaço no primeiro plano do quadro clínico). O burn-out veio de alguma forma preencher essa lacuna, fazendo da exaustão uma manifestação sintomática relacionada com as exigências socioprofissionais.

A primeira descrição da síndrome surge pela primeira vez nos escritos de Herbert J. Freudenberger, que se inspirou da sua própria experiência como cuidador em um centro de toxicodependentes para identificar as causas e consequências do esgotamento profissional. Freudenberger define o burn-out como “um estado de fadiga crônica, depressão e frustração causada pela devoção a uma causa, um estilo de vida ou de relacionamento que não produz as recompensas esperadas e, eventualmente, leva a reduzir o envolvimento no trabalho”²⁴. De início, Freudenberger destaca a “pressão” ou “exigência interna” que caracteriza as vítimas de burn-out. Estes seriam levados à solicitude e ao dom de si mesmo por uma necessidade pessoal, considerada excessiva e irrealista pelo autor. Nesta perspectiva, a descompensação resulta de uma incapacidade do sujeito de se conter, de se autolimitar ou, mais trivialmente, de “levantar o pé do acelerador”. Esta concepção de senso comum encontra-se hoje amplamente difundida entre os profissionais de saúde e em numerosos e variados locais de trabalho. O burn-out é, neste caso, pensado a partir do modelo da exigência interna. Refere-se a um impulso irreprimível ou a uma lógica compulsiva facilmente assimilável a uma adição (*workaholism*), do qual seria a malograda consequência.

²⁰ L. Bonnafé, Le problème de la psychogénèse des névroses et des psychoses, Desclée de Brouwer, 1986.

²¹ J. Theureau et M. Jourdan, Charge mentale : notion floue et vrai problème, Toulouse, Octarès Editions, 2002.

²² Christophe Dejourn, La charge psychique de travail, In Équilibre ou fatigue par le travail?, Paris, Entreprise Moderne d'Édition, 1980, p. 45-54.

²³ Christophe Dejourn et I. Gernet, Psychopathologie du travail, Elsevier Masson, 2012.

²⁴ Herbert J. Freudenberger, Burnout: The High Cost of High Achievement (First Edition), New York, Anchor, 1980.

No entanto, para além da insistência sobre os elementos patológicos de personalidade, a síndrome de burn-out é também relacionada com as exigências específicas das profissões de cuidado ou assistência à pessoa. Com efeito, julga-se que a própria natureza da relação de ajuda desempenha um papel na génese dos distúrbios: o confronto reiterado com o sofrimento dos outros, a impossibilidade de responder satisfatoriamente aos pedidos de ajuda e os inevitáveis e repetidos fracassos no tratamento do sofrimento de pacientes ou utentes vulneráveis parece decisivo e explica em parte o quadro sintomatológico do burn-out. Noutros termos, o cinismo e a desumanização da relação, o distanciamento emocional ou a insatisfação profissional poderiam considerar-se como manifestações sintomáticas dos impedimentos do trabalho de *care*.²⁵

Enquanto a maioria dos defensores do burn-out hoje concorda com a tríade patognomônica proposta por Christina Maslach et al.²⁶ – composta pelo esgotamento físico e mental, pela desumanização ou cinismo e pela degradação do sentimento de realização pessoal – o quadro clínico do burn-out padece de uma certa plasticidade. Contém distúrbios comportamentais (por exemplo, hiperatividade, restrição das relações sociais), distúrbios afetivos (por exemplo, indiferença, frieza, cinismo), perturbações do humor (por exemplo, tristeza, instabilidade do humor) e uma infinidade de outros sintomas para os quais é difícil encontrar uma descrição estabilizada na literatura. A descrição semiológica deste distúrbio psíquico permanece assim altamente variável e, desde logo, discutível. Além disso, alguns dos elementos que aparecem por vezes do lado da sintomatologia, são descritos em outros lugares como fatores causais (trata-se, por exemplo, do caso da hiperatividade, julgada tanto como uma causa como uma consequência desta patologia), fragilizando assim a fronteira entre semiologia e etiologia do burn-out.

Uma “doença de época”?

De acordo com alguns autores, o burn-out representaria para o século XXI o que a neurose freudiana representou na Viena no final do século XIX: uma “doença de época” e um sintoma do desregulamento dos tempos modernos. Esta interpretação pretende fazer do burn-out um distúrbio psíquico representativo de uma sociedade globalizada²⁷, acelerada²⁸ e concorrencial. Nesta perspectiva, a mera categoria nosográfica transforma-se num diagnóstico social e histórico.

No entanto, diante do exposto anteriormente, estamos mais inclinados a concordar com Pascal Cathébras, que já em 1991 avançava:

“A neurastenia, o burn-out e a síndrome de fadiga crônica tornaram-se assim alternativamente ‘doenças do século’ e conheceram, ou experimentarão, um a um, um declínio quando a sua inflação e a sua diluição não permitirem que continue a funcionar como uma categoria significativa para médicos e pacientes”.²⁹

²⁵ Pascale Molinier, *Le travail du care*, La Dispute, 2013.

²⁶ Christina Maslach and W. B. Schaufeli, Historical and conceptual development of burnout, Philadelphia, T. Marek, Professional burnout, Recent developments in theory and research, 1993, p. 1-16.

²⁷ Pascal Chabot, *Global burn-out*, Londres, Bloomsbury, 2013.

²⁸ Hartmut Rosa, *Aliénation et acceleration*, Paris, La Découverte, 2014.

²⁹ Pascal Cathébras, “Du ‘burn out’ au ‘syndrome des yuppies’: deux avatars modernes de la fatigue”. *Sciences Sociales et Santé*, 1991, n.º 3, p. 65-94.

O autor observa ainda: “Terão percebido que tanto o burn-out como a síndrome dos yuppies (SFC) são síndromes que agrupam sintomas nada ou pouco específicos. Isso explica parcialmente o seu sucesso, cada indivíduo tendo sentido pelo menos uma vez na sua vida os sintomas de uma gripe interminável ou um cansaço exasperado relacionado com o seu trabalho e, portanto, podendo facilmente reconhecer-se nesta nebulosa difusa”.³⁰

Talvez os maiores defensores na atualidade da necessidade de “preencher a lacuna” categorial (não necessariamente nosográfica) para algo próximo deste *mal de época* no sentido supra-assinalado sejam penas como Pietro Basso³¹, Jonathan Crary³² e a de Byung Chul Han³³, sobre horas de trabalho, sono e cansaço. Segundo o autor sul-coreano Byung Chul Han cada época histórica possuiu as suas enfermidades fundamentais. Dessa forma, ter-se-ia toda uma era bacteriológica, por exemplo, que chegara ao fim com a descoberta dos antibióticos. Apesar do temor imenso que se tem hoje de uma suposta pandemia gripal global, não viveríamos mais nem de longe os ultrapassados tempos virais. Graças à técnica imunitária, ter-se-ia deixado para trás esses tempos e, visto a partir da perspectiva patológica, o começo do século XXI não seria designado bacteriológico nem viral, mas, sobretudo, neuronal. “Doenças neuronais tais como as do transtorno de deficit de atenção – a síndrome de hiperatividade (TDAH) –, do transtorno de personalidade-limitrofe (TPL) ou da síndrome de burn-out, determinam a paisagem patológica do início do século”. Não seriam as infecções, mas os enfartos, provocados não pelos negativos de algo imunitariamente diverso, mas sim por excesso de positivos. “Assim escapa à técnica imunitária” que deve afastar os negativos do corpus estranho.³⁴ Quiçá seja a maior defesa contemporânea desta perspectiva.

Mas é verdade que, se nos determos na semiologia, dificilmente vemos como sustentar a tese da modernidade do burn-out. Pois o quadro clínico do burn-out não parece ser substancialmente diferente do de categorias nosográficas mais antigas, tal como foi referido anteriormente. A novidade desta entidade clínica poderia ter residido na sua etiologia singular, na medida em que o burn-out reintroduziu em psicopatologia a ideia de uma etiologia mista, dando um lugar central ao confronto entre funcionamento psíquico e funcionamento social. Mas isso poderá durar apenas um tempo, enquanto a intensificação e a sobrecarga de trabalho forem tidas como elementos determinantes da descompensação psíquica. Atualmente, a organização do trabalho ocupa pouco mais do que um lugar secundário, inserido num vasto conjunto de teses etiológicas que inclui indistintamente os conflitos de funções, os traços de personalidade, a complexidade ou a má definição das tarefas, os estilos de gestão, etc. Já lá foi o tempo em que o diagnóstico de burn-out ainda incriminava a exploração no trabalho e os seus efeitos patogênicos.

Atualmente, o termo parece estar-se aprofundando no seu sucesso mediático, que indica aliás o começo do seu declínio previsível. O burn-out esta hoje em dia tão dissolvido no magma dos riscos psicossociais, que em breve não mais poderá servir como um instrumento para a ação.

Para evitar tal desfecho, urge a reinvenção dum efeito de estranhamento épico com, pelo menos, três reescritas simultâneas: (i) a intensificação e a sobrecarga de trabalho – *i.e.*, a des-

³⁰ Pascal Cathébras, “Du ‘burn out’ au ‘syndrome des yuppies’: deux avatars modernes de la fatigue”. *Sciences Sociales et Santé*, 1991, n.º 3, p. 78.

³¹ Pietro Basso, *Ancient Hours*, Modern Times, London, Verso, 2005.

³² Jonathan Crary, *24/7: late capitalism and the ends of sleep*, London, Verso, 2013.

³³ Byung-Chul Han, *A Sociedade do Cansaço*, Relógio D'Água Editores, 2014.

³⁴ Byung-Chul Han, *A Sociedade do Cansaço*, Relógio D'Água Editores, 2014, p. 7-8.

mesura do capital e seus efeitos patogênicos sobre a saúde do trabalho – devem voltar ao centro da cena e reemergir como, ao fim e ao cabo, determinantes sociais da descompensação psíquica, (ii) a aposta estratégica na ideia força de uma *etiologia dialética*, com a vanguarda do tablado ocupada pelo *encontro conflituoso* entre funções psíquicas e dinâmica social, na melhor tradição de análise da história das ideias críticas e reflexivas sobre pontos de contacto entre *perturbações* do indivíduo e *questões* da sociedade, como nexos de unidade e diversidade ineliminável da análise psicosocial e (iii) uma crítica metodológica radicalmente antipositivista dos modelos de análise e interpretação de alguma forma e em alguma medida herdeiros do legado da, assim-chamada, *psicometria*, mesmo e quando sejam utilizados, e *sobretudo quando sejam utilizados*, absolutamente desapiedada com os pressupostos antidialéticos que encarnam as suas concepções de homem, de mundo e conhecimento. Para além de conceptualizações nosológicas ou semiológicas, não obstante, as categorias de alienação, estranhamento e reificação, entendemos que são cânones de interpretação insubstituíveis do labor humano. Como tal, a compreensão da alienação mental no trabalho pode e deve ser articulada com uma concepção da alienação social.

Incorporar as *críticas clínicas* às noções de neurastenia, fadiga e burn-out não é o mesmo que despejar a criança junto à água de banho. A proposta que apresentamos é complexa, é pouco usual e, sobretudo, é arriscada. Trata-se ora de um velho conceito da filosofia alemã clássica: *Aufhebung* – como esclarece M. Löwy³⁵ – trata-se simultaneamente de um movimento do que é a *conservação*, a *negação* e a *transcendência*. A busca é a *superação dialética* da noção de burn-out. *Aufhebung* – trata-se, simultaneamente, de um movimento tripartido do que seria a conservação, negação e transcendência para a superação dialética da noção de *burn-out*. Aquilo que pressupõe a “superação-conservando-o-superado-qual-superado-interiorizado” é ao mesmo tempo continuidade do seu núcleo central, rutura com o seu ambiente inicial e ultrapassagem das suas contradições imanentes através da elevação dos seus pressupostos.

A partir de uma análise de perto das implicações metodológicas e ontológicas do modelo, de forma crítico-reflexiva – não para rechacá-lo peremptoriamente ou aderir sem reservas –, devemos, antes de tudo, reconhecer-lhe absoluta hegemonia nos mundos metrificados e reificados da ciência e da saúde para o capital. São concepções de mundo, de vida, de homem e de conhecimento não só distintas das que defendemos, mas sobretudo adversárias, tanto do ponto de vista científico como social. Ignorar a existência, densa e visível, do oponente seria negar a própria realidade. Por estas razões, propomo-nos reabilitar o sentido original e gérmen de todo o ato crítico. Interrogar oponentes poderosos, ampliar o diálogo crítico e aceder ao seu valor cognitivo no debate livre de ideias exige um certo juízo do adversário. Aqui, trata-se da apropriação crítica da verdade do outro e absorção desta dentro da sua própria visão de mundo, ora estendida e aprofundada, no sentido de uma racionalidade crítica de meios e fins da produção social de conhecimento.

Estamos convencidos de que uma superação concreta da categoria *burn-out* só pode efetivar-se a partir da sua superação (*Aufhebung*) real. Ou seja, também a apreciação da hegemonia do conceito de *burn-out* deve fazer-nos pensar que o mundo em que vivemos privilegia a via de acesso individualizante e passivizadora incutida na estrutura de “aferição psicométrica” e uma atitude acrítica e irrefletida, própria do que Mills apelidara – nada carinhosamente – como a do “patologista social”, isto é, a ideologia socioprofissional que prioriza a adaptação

³⁵ Michael Lowy, *As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchausen*, São Paulo, BuscaVida, 1987.

individual sobre as mudanças estruturais. Neste sentido preciso, até hoje, conclamar as pessoas a ultrapassarem uma ilusão relativa à situação em que vivem só pode significar convocá-las a superar a situação social mesma que precisa desta ilusão para se produzir e reproduzir tal qual. Ou seja, interpretar para transformar.

Resultados do INCVTE³⁶: contributo para uma análise crítica

Os dados obtidos revelam que 76,4% dos professores portugueses apresentam sinais de esgotamento emocional. Destes 20,6% apresentam sinais preocupantes de esgotamento emocional, 15,6% dos professores têm sinais críticos de esgotamento emocional, e 11,6% dos professores estão em esgotamento emocional pronunciado. Se olharmos o Índice de Realização Profissional (IRP) verificamos um amplo espectro de respostas, e um sector com níveis preocupantes: 42,5% dos professores têm IRP abaixo dos 50 pontos. É aliás indiscutível nos dados psicométricos que quanto maior a existência de conflitos com a direcção maior o Índice de Esgotamento Emocional (IEE) como comprovado de independência de variáveis entre e a questão do conflito.

Pelo índice combinado de análise do stress social (ISS) dos professores que resulta do inquérito conclui-se também que há uma alta relação entre stress social e o adoecimento dos docentes. Este índice ISS mede a segurança no trabalho, violência e vandalismo pelos alunos, indisciplina, insucesso, bloqueio profissional, salários insuficientes, isolamento, conflitos com hierarquia, contactos negativos com pais e encarregados de educação, imagem pública, falta de serviços e apoios profissionais e pessoais, encerramento de escolas, cortes orçamentais, carga de trabalho fora de horas e tarefas aos fins-de-semana.

Combinando no nosso Inquérito dois índices, o de bem-estar sociodemográfico BESD e o de mal-estar sociodemográfico MESD estes actuam inversamente. O BESD mede a criatividade e espírito de equipa, recursos positivos, desempenho elevado, disponibilidade das hierarquias, realização, participação nas decisões, informações adequadas, autonomia e apoio da estrutura, boa organização do tempo e horários, previsibilidade, motivação dos alunos. Os factores de conforto e mal-estar entram de forma negativa e os de bem-estar de forma positiva, ponderados ao número de questões verifica-se uma distribuição equilibrada e normal mas com mais de 50% dos professores a sentirem-se desconfortáveis na profissão.³⁷ Há uma fortíssima dependência entre a preocupação com a falta de acompanhamento dos alunos e o IEE nos professores. Os professores avaliam quase todos com cerca de 49% respostas ao nível máximo e 37% no nível imediato ao máximo a burocracia como factor negativo ou extremamente negativo. Concluimos que há uma forte relação entre cansaço físico ICF e esgotamento emocional IEE. Os professores estão cansados, mais de 50% tem elevado índice de cansaço físico, a correlação ordinal de Spearman é de 0.77 entre o IEE e o ICF. Há, também, uma fortíssima dependência entre a preocupação burocrática funcional com IEE nos professores.

³⁶ “Varela, Raquel (coord), “Desgaste na Profissão Docente”, *Jornal da Fenprof*, n.º 294, Outubro de 2018, p. 1-95.

³⁷ “Varela, Raquel (coord), “Desgaste na Profissão Docente”, *Jornal da Fenprof*, n.º 294, Outubro de 2018, p. 57.

Indisciplina

Um dos resultados mais evidentes deste estudo é a existência de uma relação fortíssima entre exaustão emocional (IEE) e a idade dos docentes. Sendo que a partir dos 55 anos esse valor atinge valores próximos de 70. O sector centrado nos 60 anos tem assim mais IEE do que o esperado. E a classe centrada abaixo dos 40 anos um valor muito inferior aos 50 pontos. Os professores com maior idade têm maior Índice de Esgotamento Emocional. Há ainda uma dependência entre região territorial e IEE que confirma esta hipótese – existe maior IEE onde a média de idades é superior, como na região Centro, o que faz entender melhor a disparidade regional. A variável significativa é claramente a idade, e não a região.

Não surpreende em decorrência que há uma expressiva dependência entre o desejo de reforma antecipada e o IEE nos professores – registre-se o desejo expresso de 84% dos professores de se reformarem/aposentarem antes do tempo legalmente estabelecido sem penalizações salariais.

Entre os factores determinantes relacionais que resultam dos dados do inquérito já estudados por nós (existem outras variáveis do inquérito de 158 questões que ainda estão em estudo) está inequivocamente o cansaço, a idade dos professores, a burocracia, a indisciplina, a hierarquia rígida e a falta de criatividade. A hipótese mais plausível explicativa desta relação, ainda em estudo na sua totalidade, é uma dissociação entre as expectativas de trabalho com autonomia, criatividade e direitos laborais e a real degradação progressiva das relações de trabalho e vida nas escolas bem como o declínio das expectativas em relação ao futuro.

Enquadramento histórico

Portugal tem uma história peculiar no campo europeu, é o último país da Europa ocidental a viver um processo revolucionário social (1974-1975). Este factor é essencial (embora insuficiente per si), para explicar na actualidade todos os estudos do campo do trabalho. Porque nesse biénio alargaram-se as barreiras do possível, isto é, o espectro da autodeterminação aumentou. Ou seja, não analisamos só o adoecimento depois da reestruturação produtiva nos anos 90 do século XX³⁸ – algo que os professores portugueses têm em comum com outros docentes de outros países³⁹ – mas o trabalho docente realizado no contraste entre hoje e uma

³⁸ Ursula Huwens, *Labor in the Global Digital Economy: The Cybertariat Comes of Age*, New York, NYU Press, 2014.

³⁹ Entre as dezenas que se podem citar ver por exemplo, Einar M. Skaalvik, Teacher self-efficacy and teacher burnout: A study of relations. *Teaching and Teacher Education*, v. 26, n.º 4, p. 1059-1069; Faskhodi, Arefe Amini, Masood Siyyari, Dimensions of Work Engagement and Teacher Burnout: A Study of Relations among Iranian EFL Teachers, *Australian Journal of Teacher Education*, 2018, v. 43, Issue 1 Article 5, p. 77-92 E. Etminan, The tragic endpoint of teaching profession: *A comparative study of job burnout among Iranian EFL teachers* (Unpublished master's thesis). University of Tehran, Tehran, Iran; Fisher, M. H. (2011). Factors influencing stress, burnout, and retention of secondary teachers, *Current Issues in Education*, v. 14 n.º 1, Retrieved from <http://cie.asu.edu/>; H. J. Freudenberger, Staff burnout. *Journal of Social Issues*, 1974, v. 30 n.º 1, p. 159-165. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1974.tb00706.x>.

V. Gonzalez-Roma, W. B. Schaufeli, A. B. Bakker and S. Lloret, “Burnout and work engagement: Independent factors or opposite poles”. *Journal of Vocational Behavior*, 2006, v. 68, n.º 1, p. 165-174. <https://doi.org/10.1016/j.jvb.2005.01.003>.

J. L. Grayson and H. K. Alvarez, “School climate factors relating to teacher burnout: A mediator model”. *Teaching and Teacher Education*, 2008, v. 24, n.º 5, p. 1349-1363. <https://doi.org/10.1016/j.tate.2007.06.005>; J.

experiência historicamente excepcional (a revolução dos cravos), experiência onde o campo do trabalho foi o sector cimeiro de uma mudança social de grande folego.

No campo da educação em Portugal desde o 25 de Abril aos dias de hoje, período que *grosso modo* cobre o universo de professores cujas condições laborais foram estudadas neste inquérito (à data do inquérito a média de idade era de 49,5 anos, 50% dos professores tem mais de 25 anos de serviço), observamos assim quatro fases na alteração do mundo do trabalho nas escolas que vão modificar, no curto e médio prazo, as condições de trabalho e vida dos professores desde o fim da ditadura (1974) aos nossos dias, que se prendem com factores internos e externos. Estes são essenciais para explicar, na nossa opinião, os resultados do estudo:

- 1) 1974-1975. As alterações fundamentais são a ampliação do espectro da *auto-determinação* com o período revolucionário (1974-1975), à revelia do retrocesso que em muitos países começava a ter início com a educação a ser paulatinamente orientada para a produção de “capital humano” no quadro da globalização⁴⁰. Portugal adiou, por pelo menos uma década, os planos neoliberais com a revolução.
- 2) 1976-1986/1990. A segunda fase é marcada pela gestão burocrática, a consolidação da democracia representativo-liberal, mas ainda com espaços de mediações entre o poder e seus subordinados, que decorre entre 1976 e o fim da década de 80. Escola que neste período já tendia *de facto* à ausência de autonomia (embora o discurso fosse o da “das reformas em nome da autonomia”⁴¹). Neste período ainda é determinante a crise política do Estado e as consequências da revolução, deixando aos professores uma ampla autonomia, mesmo que não enquadrada pela legalidade.
- 3) Anos 90. A fase seguinte é marcada pela reestruturação produtiva, depois da entrada de Portugal na CEE⁴². Estas mudanças dos anos 90 do século XX consubstanciaram uma alteração qualitativa, uma rotação das políticas educativas para o mercado. Mercado desigual, obstaculizando o desenvolvimento pedagógico e o ensino universal, quartando o valor da *segurança*⁴³, com empregos precários e pensões ameaçadas; neste período também entram nas escolas contingentes de professores que não experienciaram o período revolucionário. Nesta fase ainda são introduzidas alterações nas carreiras que tendem a proteger os mais velhos com direitos mas não asseguram-nas aos mais novos, mantidos na incerteza da precariedade que coloca barreiras aos projectos de vida independentes. Isso gerou uma ampliação da divisão no seio dos professores.
- 4) De 2008 aos nossos dias. Esta última fase é marcada pela gestão autoritária, que veio agregada, pela primeira vez na história do país desde a revolução, a 1) cortes salariais directos nos docentes, congelamento da carreiras e cortes na segurança social (cortes

J. Hakanen and W. B. Schaufeli, “Do burnout and social engagement predict depressive symptoms and life satisfaction? A three-wave seven-year prospective study”, *Journal of Affective Disorders*, 2012, p. 415-424. <https://doi.org/10.1016/j.jad.2012.02.043>.

⁴⁰ Michael Roberts, *The Long Depression*, Chicago, Haymarket Books, 2016; Roberto Leher, “A Ideologia da Globalização na política de formação profissional brasileira”, *Revista Trabalho e Educação*, 1998, v. 4, p. 117-134.

⁴¹ Licínio Lima, “A democratização do governo das escolas públicas em Portugal”, *Sociologia*, 2009, FLUP, p. 227-253.

⁴² Raquel Cardeira Varela, *Breve História da Europa*, Lisboa, Bertrand, 2018.

⁴³ Manuel Coret Branco, *Economia Política dos Direitos Humanos*, Évora, Edições Sílabo, 2012.

salariais indirectos⁴⁴); 2) o desenlace deste novo *modus operandi*, que reintroduz a figura do director, é por um lado a acentuada proletarização dos professores, mesmo os das gerações mais velhas até aqui protegidos pelo pacto social – com diminuição quer do salário quer da autonomia de trabalho – e a total adequação da escola ao mercado global e flexível, com a municipalização e a flexibilização curricular; 3) a divisão entre professores titulares e os restantes, sendo que estes são obrigados a avaliar os colegas numa carreira afunilada com limite de quotas de acesso às avaliações de Muito Bom e Excelente. Neste período tem especial relevância a avaliação de desempenho (que no inquérito não é vista como um sinal preocupante porque, cremos, foi realizado numa altura em que a progressão na carreira estava impossibilitada, “estavam congeladas”), que cria na escola um mecanismo de competição, vigilância, e intimidação entre colegas, diminuindo a cooperação. Este último período é ainda marcado – e este não é um facto secundário nas dimensões do adoecimento – por uma meta narrativa distópica⁴⁵, em que o capitalismo se apresenta através dos seus aparelhos de hegemonia (escola, Tv, Jornais, etc), como um projeto presentista, sem futuro, onde o crescimento das desigualdades sociais e a crise social, política e ecológica são apresentadas como inevitáveis. Neste quadro a identidade grupal, do sector, já em esboroamento pela competição, (método preferencial da actual forma de gestão), dá-se a *pari passo* com uma identidade distópica da sociedade global.

O país que se deixa para trás no 25 de Abril é o Portugal atrasado, de Salazar. O sistema educativo sofre pequenas mudanças em 1965, como o alargamento da escolaridade obrigatória de 4 para 6 anos (para alunos do sexo masculino), criação da tele-escola (escola por difusão em rádio e TV). Em 1973, é aprovada a reforma educativa de Veiga Simão que introduz algumas inovações: o ensino pré-escolar é incluído no sistema de ensino, a escolaridade obrigatória passa de 6 para 8 anos de idade.

Pese embora o maior acesso à escola, ditado pela própria exigência das classes dominantes a braços com escassez de força de trabalho pela combinação de industrialização, guerra e migrações, realizado nos anos 60, esta é porém e ainda uma escola elitista. Que nos deixa mesmo assim na cauda da Europa, apartados do mundo civilizado. Apesar da obrigatoriedade do ensino ser de 6 anos desde 1965, em 1974 cerca de 26% da população é analfabeta, 85% das crianças com idades compreendidas entre 6 e 10 anos frequentavam apenas o 1.º ciclo (os primeiros 4 anos de escolaridade) e apenas 28% das crianças com idades entre os 10 e 12 anos encontram-se matriculadas no 2.º ciclo (os 5.º e 6.º anos de escolaridade)⁴⁶. Só “quem tinha dinheiro”, dizia-se nos meios populares, podia estudar e não existiam escolas nem professores em grande parte das zonas rurais.

Do ponto de vista da direcção a escola não muda à revolução, ao 25 de Abril de 1974?. É dirigida por um reitor, um docente, que estava à frente da escola e era da total confiança do Governo e do regime da ditadura (1926-1974). Esta questão de poder vai sofrer alterações radicais nos dias imediatos ao 25 de Abril – falamos dos dias seguintes. Em que muitos

⁴⁴ Raquel Cardeira Varela, *A Segurança Social é Sustentável*, Lisboa, Bertrand, 2013; Pedro Ramos, Pedro Nogueira, *Torturem os Números que eles Confessam*, Coimbra, CES, Almedina, 2014.

⁴⁵ Bryan Palmer, “Velhas Posições/novas necessidades: história, classe e metanarrativa marxista”, in Wood e Foster, *Em Defesa da História*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1997, p. 74-83.

⁴⁶ 50 anos de Estatística da Educação, Gabinete de Estatística e Planeamento da Educação e Instituto Nacional de Estatística, Lisboa, 2009.

destes directores, acusados de colaboração com a PIDE/DGS ou de medidas de repressão e perseguição aos docentes, funcionários e alunos tomam eles mesmo a decisão de fugir das escolas. Estes directores são substituídos por comissões directivas ou de gestão que são eleitas quase sempre em plenários democráticos⁴⁷ e com mandato revogável⁴⁸. Ao contrário da descrição ideológica de “caos” dos sectores mais avessos politicamente à revolução⁴⁹ na realidade o que observamos é uma capacidade de inovação e adaptação impares na história do país com os professores a assumirem a gestão das escolas dando um impulso qualitativo no campo da melhoria de condições objectivas, pedagógicas e científicas inéditos, isto com escassez de meios, falta de professores, instalações, etc.

No auge da revolução assiste-se ainda a medidas paliativas mas fundamentais para um país atrasado como a Campanha de Alfabetização e Educação Sanitária, que está presente em 100 localidades de 3 distritos e envolve 10 000 estudantes, médicos e enfermeiros⁵⁰. Era preciso uma sociedade igual e livre – a práxis educativa convocava todos a envolverem-se directamente nessa construção. Filomena Oliveira recorda-se que foi para Viseu em 1974 para uma aldeia, onde se chegava por um carreiro de terra, alfabetizar os camponeses e que, com o método Paulo Freire, em um mês conseguiu que “a Dona Rosa tivesse recebido uma carta do filho que estava em França e leu-a. Compreendi aí que a vida só fazia sentido se podemos viver para e com os outros”. Foi, conta em lágrimas, o “período mais bonito da minha vida”.⁵¹

Um amplo consenso nacional – a que se opunha apenas uma minoria – exigia utilizar o orçamento da guerra no combate ao analfabetismo e na educação do povo⁵². Depois, dentro das escolas, variáveis de poderes estavam colocadas entre uma miríade de partidos de esquerda: entre os estudantes do liceu o momento mais radical está na greve de Fevereiro e Março de 1975 que rejeita a lei de gestão de 1975 aprovada pelo Governo por considerarem que é antidemocrática e não aceitam que haja notas mínimas para se dispensar dos exames e não consideram as faltas eliminatórias. Iniciam, a 17 de Fevereiro, uma greve geral que se prolonga pelo mês de Março. A 1 de Março o ministro da Educação, Rodrigues de Carvalho, declara que a greve “é de ordem política, a julgar pelos aspectos que se estão a revelar no meio da confusão que reina no ensino secundário”⁵³. Tratava-se agora de gerir a “escola em movimento” sem dúvida com fortes tensões e lutas entre as lideranças sindicais (que começam a sua formação como referimos como Grupos de Estudo⁵⁴ ainda durante a ditadura) – com mais peso no PCP, PS, católicos progressistas e extrema-esquerda – mas num volte face que unia todos, de 180 graus, face à ditadura, pautada pela “política autoritária, corporativista, centralizadora e obscurantista (...) pela arbitrariedade nas escolas portuguesas”.⁵⁵

⁴⁷ Licínio Lima, “A democratização do governo das escolas públicas em Portugal”, *Sociologia*, FLUP, 2009, p. 227-253.

⁴⁸ Raquel Cardeira Varela, *História do Povo na Revolução Portuguesa*, Lisboa, Bertrand, 2014.

⁴⁹ Rui Ramos (coord), *História de Portugal*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2009.

⁵⁰ Cronologia Pulsar da Revolução 1974-1975, Centro de Documentação 25 de Abril.

⁵¹ Entrevista de Raquel Cardeira Varela com Filomena Oliveira, Julho de 2017.

⁵² Guerra Colonial, Uma questão a Resolver, In UEC, n.º 1, 2.ª Série, p. 5.

⁵³ República, 1 de Março de 1975, p. 12.

⁵⁴ Manuel Tavares, “Contribuições para a História do Sindicalismo docente em Portugal, dos Grupos de Estudo à afirmação e crise do movimento sindical docente”, *Education Policy Analysis Archives*, 2014, v. 22, p. 1-24.

⁵⁵ Clara Boavida, “A Governação das Escolas portuguesas entre 1974 e 1976 o papel dos sindicatos na emergência de novo sistema de gestão escolar”, *Educação, Sociedade e Culturas*, n.º 43, 2014, p. 48.

Por outro lado os anos de 1974-1975 são marcados por uma *metanarrativa* de transformação social profunda, e de *praxis revolucionária – a escola fazia uma nova sociedade e uma nova sociedade fazia a nova escola, o educador educava-se na revolução*: “A autonomia não chegou a ser juridicamente consagrada, embora fosse quotidianamente ensaiada através de práticas de democracia directa, de deliberações colectivas, executadas pelas comissões de gestão”.⁵⁶

A revolução, iniciada em 25 de Abril de 1974, muda tudo a uma velocidade surpreendente. Nas escolas alteram-se conteúdos programáticos, condições de trabalho para docentes e para pessoal não docente e condições de estudo para alunos. São criadas redes de transporte escolar; foram construídas novas escolas, cantinas e residências escolares, foram estipulados subsídios para alunos carenciados e houve a distribuição do leite escolar (entre outras medidas). A oferta curricular é uniformizada para os 7.º, 8.º e 9.º anos de escolaridade, deixando de haver os ramos de ensino liceal e ensinos técnicos comercial, industrial e agrícola. Em 1974-1975 reintroduz-se o carácter laico na educação; extinguem-se a Mocidade Portuguesa e a Mocidade Portuguesa Feminina; acaba-se com a separação dos alunos em turmas por sexo.

Até ao final da ditadura não havia organização livre dos docentes. Esta vai ter os seus primórdios mais imediatos na constituição dos já referidos Grupos de Estudo⁵⁷, ainda durante a ditadura, criados nos anos 60 do século XX, impulsionados por comunistas, católicos progressistas, entre outros. Com o 25 de Abril dá-se imediatamente a ocupação das escolas e estruturas educativas, e é conquistada a livre associação e constituição de organizações sindicais, estruturas que vão ser a partir de 1976 o principal elo de ligação entre o Estado e as escolas, enquadradas como tal na Constituição, aprovada em 1976.

No plano da gestão são introduzidas mudanças em 1974 e 1975 que sofrem alterações importantes em 1976 – no sentido de um pacto social que substitui a democracia directa pela democracia representativa. Logo em Maio de 74 o Governo tenta enquadrar a democracia directa insistindo na influência ministerial nas escolas e que “às comissões democraticamente eleitas reservava as “atribuições que incumbiam aos anteriores órgãos de gestão”, matéria que seria muito criticada e alvo de mais ou menos generalizado incumprimento”.⁵⁸ O Governo procurou dar sustentação jurídica ao movimento de gestão democráticas das escolas aprovando o Decreto-lei n 735-A/74. O advento da democracia representativa em 1976, depois da derrota revolucionária da dualidade de poderes, conta com regras eleitorais precisas, apresentação de listas, actas de homologação ministerial que contrata com a “informalidade e a diversidade dos procedimentos anteriores”⁵⁹, mas vem acompanhada de uma paulatina burocratização e menos autonomia. Os órgãos mantêm-se colegiais mas são esvaziados do peso dos plenários, assembleias, por outro lado o presidente do Conselho Diretivo passa a ser eleito pelo CD, antes era uma forma colegial. Não assistimos só no biénio 1974-1975 à descentralização escolar mas a um poder paralelo, assente num “democracia directa, de deliberações colectivas, executadas por comissões de gestão”⁶⁰.

⁵⁶ Licínio Lima, “A democratização do governo das escolas públicas em Portugal”, *Sociologia*, FLUP, 2009, p. 228.

⁵⁷ Manuel Tavares, “Contribuições para a História do Sindicalismo Docente em Portugal, dos Grupos de Estudo à afirmação da crise do movimento sindical docente”, in *Education Policy Analysis Archives*, 2014, v. 22, p. 1-24.

⁵⁸ Licínio Lima, “A democratização do governo das escolas públicas em Portugal”, *Sociologia*, FLUP, 2009, p. 228.

⁵⁹ Licínio Lima, “A democratização do governo das escolas públicas em Portugal”, *Sociologia*, FLUP, 2009, p. 230.

⁶⁰ Licínio Lima, “A democratização do governo das escolas públicas em Portugal”, *Sociologia*, FLUP, 2009, p. 228.

A magnitude das alterações de 2008 foi muito mais profunda, porém, e trágica para o ambiente grupal e social nas escolas (ver em Estado da Arte o peso do ambiente no adoecimento) – impõe-se uma gestão hierárquica, sem mediações (com contornos que desenvolveremos à frente).

Sublinhamos que é essencial compreender a relação de causa efeito do adoecimento relevado no estudo não só com a gestão mas com os *fins da educação/trabalho docente*, isto é, a educação para o mercado, valor de troca, enquanto violadora do sentido precípua do educador, o seu *valor de uso* – fazer crescer, educar, transformar o aluno, é malgrado sistematicamente pelos objectivos traçados com os planos de *formação da força de trabalho*.

Destacamos assim que há uma correspondência entre a forma de gestão e o destino e objectivos do trabalho – a uma produção baseada nas necessidades humanas corresponde necessariamente uma gestão colectiva/democrática. A uma produção para o lucro – ou no caso da educação/*formação de força de trabalho para o mercado* – corresponde necessariamente/uma gestão hierárquica. Por outras palavras, tais processos, fins e meios de trabalho, são indissociáveis da evolução do trabalho nas sociedades contemporâneas e do modo de funcionamento das sociedades capitalistas na actualidade⁶¹.

Em 1974 deixa de haver o cargo de diretor ou de reitor e os órgãos de gestão das escolas (Conselho Diretivo e Conselho Pedagógico) passam a ser democráticos, ou seja, passam a ser eleitos pelos seus pares, e no Conselho Pedagógico há representantes dos docentes, do pessoal não docente, dos alunos, dos pais e encarregados de educação e de outros elementos com intervenção na escola e/ou no processo educativo. Embora a participação dos docentes tenha sido sempre quantitativa e qualitativamente mais importantes do que a de pais ou discentes (o sector a quem mais se deve a escola democrática são os professores, que lutaram mais por ela que qualquer outra entidade), são formadas neste período as associações de pais e de encarregados de educação, associações de estudantes. E os já assinalados sindicatos de professores e sindicatos de pessoal não docente (alguns integrados paulatinamente nos sindicatos da função pública).

Esta gestão democrática, muitas vezes culpabilizada pela ineficácia da gestão escolar pelos partidos da terceira via e da direita liberal, permite-nos compreender a dificuldade que foi introduzir as reformas neoliberais em Portugal durante os anos 80 e 90 porque, uma vez aprovadas no Governo, as reformas esbarravam de facto, embora de forma desigual de escola para escola, na força dos Conselhos Diretivos das escolas e das Associações de Pais, mesmo depois de 1976, em que a própria gestão directa já tinham sido substituída por uma gestão representativa, mas democrática. As medidas neoliberais, em suma, chegaram no fim dos anos 80 mas a forma de gestão que permitiu executá-las no local foi o fim da gestão democrática em 2008.

Esta democracia, dos anos pós Abril, permitia também a assunção colectiva de medidas e responsabilidades – este facto pode ter uma influência decisiva em todos os actos educativos, incluindo em alguns deles que no Inquérito se revelam como associados ao *burn-out* como a questão, por exemplo, da indisciplina, também ela uma questão complexa mas que pode ser analisada em parte na organização da própria escola.

⁶¹ Ricardo Antunes, *Os Sentidos do Trabalho – Ensaio sobre a Afirmação e a Negação do Trabalho*, Coleção CES, Coimbra, Almedina, 2013.

Os casos de indisciplina, por exemplo, são então, à luz das formas de gestão democráticas, observados, em média, como um problema não do *aluno-indivíduo* face ao *professor-isolado* na sala de aula mas como uma desafio colectivo a ser resolvido colectivamente, desde logo em reunião de grupo de área afim (o coordenador de grupo é eleito então, depois de 2008 é eleito mas de um leque restrito de professores escolhidos pelo director). Não existe culpa individual – não se determina o falhanço do professor dentro da sala de aula face ao aluno individual, mas a assunção de um problema, encarado com relativa normalidade (a adolescência pressupõe ruptura de autoridade) que deve ser encaminhado colectivamente salvaguardando um sentido de justiça para com o aluno, o professor, a sociedade.

Hoje a questão da indisciplina é encarada essencialmente no plano da *culpa*: ela é vista como algo anómalo (uma criança “normal” seria sempre irrepreensível) e se foi indisciplinada isso é sempre olhado pela óptica da culpa: professores culpabilizam pais, pais culpabilizam a escola, directores culpabilizam professores. Entopem-se escolas de faltas disciplinares, processos burocráticos demorados, e a questão da indisciplina tem-se relevado cada vez mais importante como factor de adoecimento dos docentes e perturbação da escola – mais de 70% dos professores mostra-se muito preocupada com a questão da indisciplina e nos testes de hipótese mostra-se uma relação forte entre IEE e indisciplina. Psicanaliticamente falando, a culpa nas sociedades religiosas e a vergonha do espectáculo e do êxito, uma vez introjectadas, são entorpecedoras; libertar da culpa e desembaraçar da vergonha, a tarefa redentora – para além de enfrentar com determinação e coragem a ameaça (vencer o medo, em suma).

Não se apresentam, da parte dos responsáveis políticos sobre os quais hoje recai o desenho das políticas educativas, propostas no campo pedagógico, social e organizacional que tragam conforto aos alunos e professores e toda a quebra de regras é encarada como uma perturbação sem resolução, extensa, à vista. O mal-estar social a montante (as crianças portuguesas domem cada vez menos e pior, até 30% sofrem de insónia comportamental /educativa⁶²; a alimentação, pobre em muitos nutrientes, rica em hidratos de carbono; e a pedagogia, impossibilidade de se desenvolver critica e criativamente pelos objectivos de mercado, plasmados na multiplicidade de testes/exames, a escola enquanto espaço de aula fechado, de longas horas, sentado, com aulas quase exclusivamente expositivas, entre outros factores) não é colocado como factor de estudo, e conseqüente resolução. Veja-se que este dado é muito importante e é também ele verificado nos resultados dos dados do inquérito: quanto maior a percepção de criatividade menor o Índice de Esgotamento Emocional; quanto maior a percepção de independência menor o IEE.

“Politecnicia”, educar seres humanos em vez de produzir “capital humano”

Uma das características dos conflitos do biénio de 1974-1975 é a sua radicalidade e a sua democraticidade, que derrubou barreiras clássicas do mundo do trabalho estranhado nas sociedades capitalistas⁶³. Em 1974 e 1975, embora em processo de aprendizagem a que muitos apelidaram de “caótico”, como referirmos, assistimos de facto ao encurtar do caminho entre

⁶² *Diário de Notícias*, 8 de Novembro de 2016, <https://www.dn.pt/sociedade/interior/criancas-dormem-cada-vez-pior-e-a-culpa-e-dos-pais-ja-ha-terapeutas-para-ajudar-5485234.html>.

⁶³ István Mészáros, *A teoria da alienação em Marx*, São Paulo, Boitempo, 2006.

trabalho manual e intelectual, pensamento e execução, entre quem governa e é governado. E uma sociedade em que as aspirações do trabalho ganharam objectivos claros de *valor de uso* (e não de valor de troca, ou valor mercadoria⁶⁴ como é hoje dominante, o “capital humano”).

O Estado deixou de ser o único centro de poder tendo que o dividir, em tensão, com as comissões de trabalhadores, moradores, escolas, gestão de saúde, etc.⁶⁵. Esta nova sociedade gerou uma nova escola. Que forjava uma nova sociedade. Onde se diminui a relação entre trabalho manual e intelectual – todo o operário deve ser um artista, é esse o significado do *ensino unificado*; a defesa de que a todos deve ser dado o conhecimento produzido pela humanidade, em contraposição ao ensino para os requisitos imediatos do mercado de trabalho; uma autonomia maior dos locais de trabalho e um controlo democrático sobre decisões e execuções – não é ausência de controlo nem de diferenças nos graus de responsabilidade ao nível das instituições mas a eleição de dirigentes de baixo para cima e não de cima para baixo que assim granjeavam maior respeito entre os pares. É patente a intensa relação entre as relações de hierarquia burocráticas e o esgotamento docente em Portugal, como os testes de independência de hipóteses feitos no estudo⁶⁶ não deixam dúvidas.

Vejamos através de um testemunho o confronto entre o ontem e o hoje:

Olhemos por fim o testemunho de Ana Lima, professora:

“Acabo de chegar a casa. Estou exausta, enervada. passei 10 horas na escola, dei 2 aulas. O mais foram tarefas de treta, tempo de espera para a reunião das 18.20. Na próxima 6.ª feira tenho duas, no fim do meu dia de trabalho. Não haverá tempo de espera. (...) Burocracias que me devoram a alma e me aceleram as pulsações. podia agora tomar antidepressivos, ansiolíticos, dormir, esquecer a inutilidade disto tudo, a perversidade de um sistema vampiresco que me suga e suga e suga. Nem dormir posso, (...) vou pedir a reforma antecipada. sei que depois de 33 anos e tal a descontar para a segurança social trarei para casa uma miséria, nem sei se chega a mil euros. (...) Apetece-me fugir, hibernar, às vezes morrer. Hoje, de volta a casa, uma condução que poderia ter-me custado a vida, a falta de reflexos pelo cansaço extremo, e a ansia, a urgência de me afastar dali o mais rápido possível. O stress, a revolta pelas condições de trabalho que me impõem e que não vão mudar nunca. horas e horas na escola, tarefas sem sentido, 30 e tal graus dentro de uma sala ouvindo que a turma, que foi minha no ano passado, tem 16 rapazes e 14 raparigas que os alunos preferem sair com os amigos a ler livros que que que... Kafka na sua expressão absoluta. Estou cansada, não quero repetir isto amanhã, e depois, nas duas semanas em que duram as reuniões extra-horário, extra tudo. (...) Falta-me o tempo e o ar, não posso senão ir-me embora”⁶⁷.

Esta brutal descrição podia ser realizada numa linha de montagem automóvel nos anos 30, de facto. O período revolucionário, por contraste, marcou uma preocupação maior com o individuo, evitando assim a padronização da linha de montagem *taylorizada*. É aqui que

⁶⁴ O valor de uso e o papel do trabalho é amplamente desenvolvido na obra de Gyorgy Lukács, *A Ontologia do Ser Social*, São Paulo, Boitempo, 2012 (Tomos I e II).

⁶⁵ Marinús Pires de Lima, “Transformações das Relações de Trabalho e Ação Operária nas Indústrias Navais (1974-1984)”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, fevereiro de 1986, n.º 18-19-20, p. 541.

⁶⁶ “Varela, Raquel (coord), “Desgaste na Profissão Docente”, *Jornal da Fenprof*, n.º 294, Outubro de 2018, p. 61

⁶⁷ Testemunho de Ana Lima, 20 de Setembro de 2011. <https://o-vento-que-passa.blogspot.com/2011/09/perder-alma.html?m=1>

se devem compreender todas as medidas cujas exigências partiram sobretudo dos professores – e menos dos pais e alunos – de ensino da música, artes, etc. gratuito e obrigatório (o carácter obrigatório garantia a democraticidade). Estas reivindicações, como assinala Clara Boavida, “deveriam abranger o direito à crítica e redefinição da função docente e da estrutura e conteúdo do ensino, nomeadamente no que dizia respeito aos programas e aos métodos, além das reivindicações relativas à melhoria de salários e previdências”.⁶⁸

A época é ainda marcada por uma ampla relação escola/sociedade, significada não na conservação e reprodução social mas na *transformação*. Seus efeitos, embora tivessem tido mudanças institucionais em 1976, foram duradouros até aos anos 80. Exigia-se vigorosamente enquanto mobilização social que todos deviam ter acesso à educação da **politecnia** (que em Portugal materializou-se no Ensino Unificado, hoje ameaçado pela flexibilidade curricular e o constante desnatar dos conteúdos): Politecnia, como refere aquele que é um dos mais importantes pedagogos vivos no Brasil, Demerval Saviani, “significa, aqui, especialização como domínio dos fundamentos científicos das diferentes técnicas utilizadas na produção moderna. Nessa perspectiva, a educação moderna, a educação de nível médio tratará de concentrar-se nas modalidades fundamentais que dão base à multiplicidade de processos e técnicas de produção existentes. Essa é uma concepção radicalmente diferente da que propõe um ensino médio profissionalizante, caso em que a profissionalização é entendida como um adestramento em uma determinada habilidade sem o conhecimento dos fundamentos dessa habilidade e, menos ainda, da articulação dessa habilidade como conjunto do processo produtivo”.⁶⁹

Por isso exigia-se o fim dos guetos, fossem de pobres (bairros de barracas) ou de ricos. Grande parte das escolas secundárias resultam mesmo de ocupações protagonizadas por professores, pais e alunos de escolas privadas, muitas religiosas, porque a partir do 4.º ano e sobretudo do 6.º ano as classes trabalhadoras não conseguiam continuar a estudar. Deu-se uma descontinuação em relação ao sistema capitalista que, não tendo sido derrubado, foi pressionado e questionado por um poder paralelo que resultou num complexo de cedências políticas em 1974-1975 – que no essencial desenharam uma escola com um carácter quase ímpar na Europa do século XX.

O salto na melhoria dos índices de educação que o país assistiu nas décadas seguintes à revolução, que tiveram resultados nas estatísticas dos anos 90 e século XXI, não podem ser atribuídos ao neoliberalismo dos anos 90 porque são necessárias duas a três décadas para os verificar. Não foi a flexibilidade neoliberal dos anos 90 que permitiram ao país sair do atraso profundo da educação mas o engajamento docente na educação do país, que floresceu em 1974-1975. Os resultados da flexibilidade e aligeiramento curriculares e do adocimento docente esses só os veremos daqui a 10 a 20 anos. Hoje os Governos celebram na realidade o sucesso do modelo (escola democrática e com gestão colectiva) a que puseram fim...

Podemos afirmar que o homem/mulher professor em 1974 estava mais próximo da sua essência, *menos alienado*. O género humano distingue-se das demais espécies em função do desenvolvimento histórico-cultural de sua capacidade de transformar a natureza, o meio e

⁶⁸ Clara Boavida, “A Governação das Escolas portuguesas entre 1974 e 1976 o papel dos sindicatos na emergência de novo sistema de gestão escolar”, *Educação, Sociedade e Culturas*, 2014, n.º 43, p. 45-63.

⁶⁹ Demerval Saviani, “Trabalho e educação: fundamentos ontológicos e históricos”, *Revista Brasileira de Educação – ANPED*, 2007, v. 12, n.º 34 p. 161.

a si próprio. A actividade vital humana, que embasa a afirmação do trabalho, linguagem e sociabilidade, é a mais importante característica distintiva do ser social. No princípio foi a ação e o verbo: atividade-consciência. Não há *Homo sapiens*, sem *Homo Faber*, e viceversa. Os seres humanos vêm ao mundo morfológicamente enquanto “candidatos à humanidade”. É a educação realizada pelos seres humanos mais desenvolvidos, avançados e complexos, *i.e.*, os adultos, que garante humanização integral às crianças, “ser-em-criação”.

Após a primeira infância, em que as crianças aprendem a postura ereta – e a rudimentos de linguagem – no núcleo familiar, é a Escola – a *educação escolar* – o fator primordial de humanização de seres humanos. Os professores são o seu elo fulcral com a civilização.

Recordando as palavras do pedagogo Demerval Saviani sobre a centralidade do trabalho na construção do género humano: “Ora, o ato de agir sobre a natureza transformando-a em função das necessidades humanas é o que conhecemos com o nome de trabalho. Podemos, pois, dizer que a essência do homem é o trabalho. A essência humana não é, então, dada ao homem; não é uma dádiva divina ou natural; não é algo que precede a existência do homem. Ao contrário, a essência humana é produzida pelos próprios homens. O que o homem é, é-o pelo trabalho. A essência do homem é um feito humano. É um trabalho que se desenvolve, se aprofunda e se complexifica ao longo do tempo: é um processo histórico”.⁷⁰

Estado, Sociedade e *Burn-out*

A luta pela democratização da educação tornou-se indissociável da luta pelas condições de trabalho dos docentes. A ideia subjacente de “convergência” marcou a alteração curricular das escolas em direcção à adaptação de Portugal à “globalização”, no quadro de políticas impostas pela CEE, mais tarde União Europeia, mas cujo desenho fundamental é mais amplo, a OCDE, cujas políticas se tornaram hegemónicas. Esta adaptação da escola ao mercado global sedimentou-se como ideologia dominante do final dos anos 90 até aos dias de hoje, e caracteriza-se esta adaptação como inevitável e necessária. Veio a *pari passu* das alterações à própria estrutura de formação dos professores educadores (com sucessivas reformas curriculares ao longo dos anos, quer para exercer a docência e para os programas das escolas).

Franco e Druck elaboraram uma tipologia da precarização que foi um terramoto na vida das organizações e das condições de trabalho (e hoje sabemos da vida de quem trabalha), entre elas as novas formas de gestão anti-democráticas⁷¹. É significativo que o Decreto Lei 75/ 2008 introduziu a figura do director nomeado conferindo-lhe “quase poderes absolutos”⁷². Os conceitos confundem-se, o discurso da pedagogia domina o final dos anos 80 e o da autonomia nos anos 90 até aos nossos dias⁷³. Porém assiste-se a uma impossibilidade prática de

⁷⁰ Demerval Saviani, “Trabalho e educação: fundamentos ontológicos e históricos”, *Revista Brasileira de Educação* – ANPED, 2007, v. 12, n.º 34, p. 154.

⁷¹ In: A. Ivo (coord.), E. Kraychete, A. Borges, C. Mercuri, D. Vitale, S. Senes (org.), *Dicionário Temático Desenvolvimento e Questão Social – 81 problemáticas contemporâneas*, SP, Ed. Annablume, verbete Precarização social do trabalho, G. Druck, 2013, p. 373-380.

⁷² Manuel Tavares, “Contribuições para a História do Sindicalismo docente em Portugal, dos Grupos de Estudo à afirmação e crise do movimento sindical docente”, *Education Policy Analysis Archives*, 2014, v. 22, p. 12.

⁷³ João Barroso, *Autonomia e Gestão das Escolas*, Edição do Ministério da Educação, Dezembro de 1996 (edição 1997).

discutir pedagogia – encapsulada na teoria do capital humano – e a uma burocratização que retira aos professores praticamente, e agora na lei, capacidade de intervir junto dos alunos e das escolas. A ideia de complexidade de problemas gerado pela “heterogeneidade dos alunos”⁷⁴ esconde de facto a ausência de uma economia planificada – sucedem-se mudanças de acordo com os desejos da rotatividade da acumulação dos investidores que exigem aos Governo mudanças à velocidade da luz, incompatíveis com qualquer aposta pedagógica de fundo. Tudo parece suspenso, frágil, inseguro.

De uma escola planificada e mais democrática, quer para professores quer para alunos, passa-se a uma escola burocratizada e inamovível na organização, para sustentar assim – imune a pressões pro parte dos seus actores principais-, a máxima flexibilidade, acompanhada da total imprevisibilidade. A reforma do Estado está situada no centro da agenda dos países periféricos, obedece às condicionalidades do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Mundial, assim como está presente nas políticas que ampliam a esfera privada em detrimento da pública. O determinismo tecnológico – expresso por meio da ideologia da globalização – e o uso de um léxico em que o discurso da direita e da esquerda parecem se confundir – como nos temas da autonomia, da sociedade civil e da crítica ao estatismo – contribuem para a formação da ideologia dominante.

Igualmente em expansão, a perspectiva pós-moderna, preocupada com as opressões, é crítica em relação à agenda neoconservadora, mas não enfrenta a ofensiva do capital, recontextualizando, de distintos modos, a agenda do novo espírito do capitalismo (flexibilidade, autorregulação e autonomia, individualismo, identidades, antiestatismo, celebração de uma edulcorada sociedade civil, crítica à história e à própria teoria), sem tornar pensável o modo de produção capitalista em seus nexos com a educação. A combinação inusitada, pois não desejada, entre neoliberais e pós-modernos, afasta a teoria da educação das lutas de classes, combinando capital humano, competências, “oportunidades educacionais”, “escolhas racionais” com o culturalismo, a identidade e o relativismo epistemológico.

A simplificação da formação, na ótica do capital, não é irracional (no sentido apontado da dita teoria das escolhas racionais). Em virtude do fortalecimento do eixo da economia intensiva em recursos naturais⁷⁵, da concentração monopólica em umas poucas corporações localizadas em etapas específicas das fracionadas cadeias produtivas (a exemplo das linhas de montagem na indústria automóvel), da expansão desenfreada do setor de serviços de baixa complexidade⁷⁶ (onde se situa a juventude que compõe o *precarizado*), do imenso exército industrial de reserva (desempregados) a ser socializado, os setores dominantes compreendem que as escolas podem ser convertidas em um espaço de educação *minimalista*.

De fato, o padrão de acumulação, na ótica dos setores dominantes, prescinde da formação com maior complexidade científica e cultural da juventude trabalhadora. A ideia geral

⁷⁴ João Barroso, *Autonomia e Gestão das Escolas*, Edição do Ministério da Educação, Dezembro de 1996 (edição 1997), p. 9.

⁷⁵ R. Gonçalves, *Desenvolvimento às avessas: verdade, má-fé e ilusão no atual modelo brasileiro de desenvolvimento*, Rio de Janeiro, LTC, 2013.

⁷⁶ “Não estamos caminhando para uma sociedade homogênea, medianizada, mas para uma sociedade mais polarizada”. Entrevista especial com Márcio Pochmann, Instituto Humanitas Unisinos, Sexta, 27 de junho de 2014, disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/nao-estamos-caminhando-para-uma-sociedade-homogenea-medianizada-mas-para-uma-sociedade-mais-polarizada-entrevista-especial-com-marcio-pochmann/532719-nao-estamos-caminhando-para-uma-sociedade-homogenea-medi#>.

é que a grande maioria dos postos de trabalho é constituída por atividades que requerem modesta escolarização. A educação, focalizando os *arranjos produtivos locais* pode ser menos sofisticada (conformando *arranjos educativos locais*), assegurando o que a pedagogia hegemônica denomina de *competências* básicas, vinculadas ao *aprender a aprender*, sem a universalização de conhecimentos científicos explicativos dos processos naturais e da sociedade. Básico e flexível.

Surpreendem os baixos índices de despersonalização, apenas 7,6% dos professores tem um alto índice de despersonalização⁷⁷ O gosto, afecto e prazer que a maioria dos professores conserva pelos alunos são relevadores de que perante estes ambiente hostil há uma implosão (do sector docente) e não uma explosão (no outro, o aluno).

Mas, ao mesmo tempo destapam que o espaço do trabalho permanece como lugar privilegiado de emancipação, à revelia de um ambiente organizativo e social, agressivo, hostil, desvinculado das necessidades humanas e por isso justamente percebido como brutalmente injusto⁷⁸.

Notas Conclusivas

Os dados do inquérito remetem desde logo a níveis excepcionalmente elevados de “exaustão emocional”, este é o factor que se destaca nesta fase do estudo. Propomos como hipótese que esta relação está intimamente ligada não ao factor idade em si (onde é patente o aumento de exaustão emocional), mas à dissociação entre as expectativas de uma geração que no pós 25 de Abril viveu as experiências do trabalho não estranhado, não alienado, permitido – entre outros – pela gestão democrática e um objetivo claro que educação enquanto *valor de uso* – consubstanciada na ideia do ensino democrático e politécnico ou unificado. Sublinhámos também como conclusão que é possível que os dados de adoecimento sejam ainda mais esmagadores em Portugal porque as expectativas dos professores com o processo revolucionário foram mais longe. O espectro da autodeterminação⁷⁹ ampliou-se, a ressaca social nas escolas foi mais dolorosa.

A dissociação entre a experiência vivida no mundo do trabalho e a que realmente se sedimentou, sobretudo a partir dos anos 90, foi maior do que noutros países que não passaram por um processo revolucionário tão capilar – mais de 3 milhões de pessoas num universo de 9 milhões e meio estiveram envolvidos directamente em acções que remetiam à sua vida laboral, política e modo de vida⁸⁰. Isso ajuda a explicar, entre outros factores, os números elevados de exigência de reforma antecipada entre os professores, com custos significativos na perda da massa salarial⁸¹ desde 2010/2012.

O *burn-out* é uma doença socio-profissional, gerada por uma organização socio-profissional patogénica. A sua etiopatogenia deriva de um processo educacional e gestionário de

⁷⁷ Varela, Raquel (coord), “Desgaste na Profissão Docente”, *Jornal da Fenprof* n.º 294, Outubro de 2018, p. 48

⁷⁸ Barrington Moore Jr., *Injustiça: As Bases Sociais da Obediência e da Revolta*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

⁷⁹ Perry Anderson, *Teoria, política e história: um debate com E. P. Thompson*, Trad. Marcelo Cizaurre, Campinas, Editora Unicamp, 2018, p. 24-74.

⁸⁰ Raquel Carneira Varela, *História do Povo na Revolução Portuguesa*, Lisboa, Bertrand, 2014.

⁸¹ Testemunhos de Ana Paula Torres (Oeiras, Biblioteca Operária Oeirense, 17 de Julho de 2018); Gi Ribeiro dos Santos.

domínio-submissão e manipulação-posse, isto é, de domesticação – diametralmente oposta à educação – de apoio e ajuda à independência e autonomia – autodeterminação e regra própria – e expansão, emancipação e criatividade.

Não se cura nem se previne a doença se não se atacarem as causas. Ora, acreditamos que as causas do mal-estar revelado no inquérito – cujos resultados psicométricos são ainda confirmados pelos testemunhos individuais, são causas sociais – a sociedade tal como está organizada e em particular o sector da educação. É aqui que é preciso intervir: na orgânica e governança da escola, nas condições de trabalho e na retribuição dos professores. O êxito dos alunos depende da qualidade da escola; e esta, do bem-estar e sentimento de realização de quem aí trabalha.

RECENSÕES

(Página deixada propositadamente em branco)

CORREIA, Luís Miguel – *Monumentos do salazarismo. Curta-metragem retrospectiva*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. (Cadernos do CEIS20, 26). ISBN 978-989-26-1803-6. e-ISBN digital 978-989-26-1803-3.

Rita Marnoto
rmarnoto@fl.uc.pt
Universidade de Coimbra
Centre International d'Études Portugaises

A ditadura salazarista levou a cabo várias campanhas para uma proclamada reconstrução dos monumentos nacionais, com a finalidade de recuperar a sua arquitectura original, mas que de facto redundaram numa construção física e ideológica. Apoiando-se o alcance pragmático dessa estratégia na criação de uma visualidade falseada, o cinema, pelas potencialidades de modelação de imagem que oferece, bem como pela forma como convoca e articula outros códigos, foi um meio de comunicação privilegiado dessa operação de monumentalização.

Estamos perante um meio de propaganda extraordinariamente eficaz e actuante. Bem recordarão todos/as aqueles/as que antes de 1974 entravam numa sala de cinema o momento em que as luzes se apagavam e o/a espectador/a penetrava naquela dimensão ilusória que fazia com que o espaço físico circundante e os/as outros/as espectadores/as continuassem a estar lá, bem presentes, mas ao mesmo tempo se transformassem numa ficção a afundar-se num breu indistinto. Então, o ecrã iluminava-se para ocupar todo o espaço e a voz do locutor (autorizada pelo estatuto masculino) começava a dilatar esse efeito de realidade. Ficavam criadas as condições para simular a presença do que não existe, como escreveu Blanchot.

A imagem tem de facto um extraordinário poder de modelar as mentes e a ditadura explorou as suas potencialidades em vários

campos. É no ponto de articulação entre monumentalização arquitectónica e monumentalização cinematográfica, na sua incidência histórica, que Luís Miguel Correia inscreve *Monumentos do salazarismo. Curta-metragem retrospectiva*. Ao campo de investigação assim delimitado, só a metodologia interdisciplinar que convoca poderia responder cabalmente. A transformação de um quotidiano estagnado numa monumentalização propagandística, um processo complexo e pouco tratado na sua especificidade, é abordada a partir de uma delimitação de campo fundamentada e com recurso a materiais criteriosamente escolhidos, numa exposição clara e aguda.

O livro organiza-se em cinco capítulos. O primeiro, de carácter introdutório, apresenta e contextualiza as instituições criadas por Salazar para promover um programa estatal monumentalista, na sua relação com os dirigentes nomeados para as chefiar. Assim se esclarece como a construção de novas estruturas arquitectónicas e a reinvenção de pedras e espaços do passado eram postos ao serviço de uma estratégia governativa. Essa acção nacional, que durante um certo período teve por esteio a “política do espírito” de António Ferro, era fortalecida por exposições, congressos internacionais e operações de charme. Quanto aos seus ecos internacionais, deles evidencia Luís Miguel Correia, como exemplo, o número especial da revista francesa *Living Art. L'Art Vivant*, de novembro de 1934. É extremamente sintomático que, nas poucas linhas do passo citado para ilustrar a imagem de Portugal projectada no estrangeiro, os erros de texto não faltem. A cultura é de fachada.

O recurso ao cinema como meio de propaganda político-ideológica não era, de modo algum, um expediente circunstancial, conforme o segundo capítulo o documenta. Com efeito, esta parte do ensaio colige normativas legais, declarações de altos funcionários sala-

zaristas, recortes de imprensa e materiais de arquivo que fundamentam de forma inequívoca a inter-relação entre os objectivos catequéticos da ditadura, o plano de monumentalização nacional e a programação da produção fílmica.

No capítulo seguinte, o terceiro, a sintaxe desse processo, com as suas referências arquitectónicas e fílmicas, é aprofundada a partir de uma série de intervenções e de peças jornalísticas extremamente significativas. Destaquem-se duas: “A Peregrinação Patriótica e o seu documentário cinematográfico” (da qual é aliás tirado o título do capítulo), um artigo publicado em 1929 em *Cine. Revista Mensal de Arte Cinematográfica*; e “Uma questão nacional”, de David Lopes, de 1928. Ilustram de forma palmar como a transcodificação cinematográfica da monumentalização arquitectónica se operava em concomitância com a manipulação de tradições folclóricas, com a organização de excursões ou com a itinerância do cinema ambulante, de modo a fazer chegar a populações com índices de analfabetismo elevadíssimos um produto atraente e facilmente assimilável.

A matéria tratada neste ensaio não se limita a ser objecto de uma mera remissão. À documentação textual, crítica e histórica, que vai sustendo a sua elaboração, corresponde a listagem e referência de documentários e metragens de vária duração que é concentrada no quarto capítulo. Nele se compila informação de grande relevo, não só pela solidez orgânica que confere à investigação, como também pelo valor primordial que lhe assiste. Assim vão desfilando os vários itens constitutivos de um significativo corpo cinegráfico, com reprodução de algumas imagens e transcrição, pelo menos parcial, do texto da locução.

Actualmente, várias das reportagens e dos documentos fílmicos cujo levantamento foi efectuado por Luís Miguel Correia no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, em Loures, já se encontram em linha na página da Cinemateca Portuguesa. A sua disponibilização espelha bem quer o pioneirismo do trabalho de Luís Miguel Correia, quer as potencialidades de desenvolvimento futuro que nele ficam contidas e que são evidenciadas pelo capítulo conclusivo.

A precisão e a concisão deste ensaio adequa-se à perfeição ao perfil da colecção em que se integra, os Cadernos do CEIS 20, uma série que trata temas demarcados e essenciais. Nesse sentido, sublinhe-se que a cada página de *Monumentos do salazarismo. Curta-metragem retrospectiva* subjaz uma investigação de fundo levada a cabo pelo seu autor em anteriores publicações, com destaque para *Castelos em Portugal. Retrato do seu perfil arquitectónico. 1509-1949* (IUC, 2011) e *Monumentos, território e identidade no Estado Novo. Da definição de um projecto à memorização de um legado* (tese de doutoramento em Arquitectura, 2015).

Este novo livro de Luís Miguel Correia sai de um laboratório de desmontagem: a desmontagem daquilo que, com François Lyotard, se pode designar como uma grande narrativa, aquela que contou uma outra história, parcial, infiltrada no breu da sala de cinema. Nesse sentido, o título *Monumentos do salazarismo* e o subtítulo *Curta-metragem retrospectiva* são cara e coroa de uma mesma moeda, no seu contributo para a compreensão do lugar, da função e da visão ideológica inerentes à representação fílmica da monumentalização salazarista.

***La part du rite* – um rito discursivo sobre a dança e a modernidade para exercício crítico na contemporaneidade¹**

Cristiane Marques de Oliveira

Resumo

O texto é uma resenha crítica sobre a obra “*La part du rite*” (2012), performance criada pelas artistas Latifa Lâabissi e Isabelle Launay. Apresenta-se uma análise sobre a estrutura da obra com base em conceitos das teorias Crítica e Pós-estruturalista, considerando as relações estabelecidas entre o corpo, o texto e o movimento como meio para produção de um discurso que saúda as provocações intelectuais que moveram a modernidade e a dança moderna ocidental, ao tempo em que critica a contemporaneidade e os contemporâneos.

Palavras-chave: Performance; Discurso; Teoria Crítica; Modernidade; Contemporaneidade.

Abstract

The text is a critical review of the artwork “*La part du rite*” (2012), performance created by the artists Latifa Lâabissi and Isabelle Launay. Were presented an analysis of the artwork structure based on concepts of Critical and Post-structuralist theories, considering the relationships established between body, text and movement as a mean of producing a discourse that acclaim intellectual provocations that moved the modernity and occidental modern dance, while criticizing contemporaneity and contemporaries.

Keywords: Performance; Speech; Critical Theory; Modernity; Contemporaneity.

Discurso-ritual e performatividade

“Anos 1920: a dança de todos... a dança para todos... e a dança de cada um. A dança como promessa de felicidade (...) liberdade que vai construir um mundo novo” – com essas declarações se inicia a performance *La part du rite*².

¹ O espetáculo foi assistido pela autora em 2015, no Fórum Internacional de Dança (FID), realizado no Brasil.

² Tradução livre do texto dito por Isabelle Launay no espetáculo *La part du rite*.

O corpo de voz abafada, porém ativa, está invisível sob uma espécie de altar e submerso em inúmeras toalhas brancas. A outra performer, sem revelar a sua face, manipula bruscamente o corpo da interlocutora como se fosse uma força ou entidade.

Aparentemente o corpo manipulado nada anseia, pois somente responde às indicações e solavancos externos impostos a ele. No entanto, realiza um intenso exercício intelectual e verborrágico, de forma que o enunciado, assim como o corpo, é revirado, amassado, modelado, esticado, empurrado e desafiado em seus *sentidos*: físicos e simbólicos.

A voz insistentemente discorre sobre a história da dança. Invoca figuras como Rudolf Laban e Isadora Duncan, traz à luz os ideais que inspiraram suas obras e lutas. Grita questões sobre a arte e o fazer na arte, nos *fala* sobre os traumas da guerra e o seu impacto nos corpos dos cidadãos.

Materializa um *discurso-ritual* que saúda a história da dança e os movimentos intelectuais modernos e questiona os contemporâneos: quão inertes e anestesiados estamos diante das calamidades e acontecimentos catastróficos que nos rodeiam?

“Rituais são cerimônias constituídas de gestos simbólicos repetitivos, carregados de intencionalidade” (BORRES; COSTA, 2012: 91). Nas tradições religiosas o objetivo do ritual é possibilitar um meio para adentrar o mundo divino de maneira que o homem, através do rito, se incorpore ao mito. O rito, portanto, é a *práxis* do mito, ou seja, a sua *prática*.

De acordo com Austin (1962/1990), as *práticas* partem da premissa de que “dizer é fazer”³ (apud ENDEMANN; TOURINHO,

³ Título original “How to do things with words”, obra de John Langshaw Austin, publicada em 1962, e traduzida para o português em 1990, pelo professor Danilo Marcondes de Souza Filho. A obra é resultante de uma série de conferências proferidas pelo autor em 1955. (apud ENDEMANN E TOURINHO, 2007).

2007), de modo que as práticas seriam *proferimentos performativos*, enquanto que as *declarações* seriam compreendidas como *proferimentos constataivos*. Não obstante, *declarar* é invocar um *ato*, pois é um *proferimento* em uma situação linguística (ibidem).

Por sua vez o discurso, na perspectiva pós-estruturalista, trata de qualquer prática sobre o mundo. É uma estrutura de significados que constrói realidades sociais (MILLIKEN, 1999) e conceito que implica preocupação com significado e valores produzindo práticas na linguagem, compreendida como: “ferramenta transparente (...) condutor entre pensamentos, conceitos ou coisas” (SHAPIRO, 1998: 14).

A *performance art* é uma linguagem artística que apresenta íntima relação com o ritual, cuja prática apropria-se de elementos do real no ato, tais como, o *aqui e agora*, à exemplo dos *Happenings*⁴. Também a forma de presença na *cena* é singular por se tratar da vida em acontecimento e não uma representação da realidade. Para Schechner a performance é: “ser; fazer; mostrar-se fazendo; explicar ações demonstradas” (2003: 26).

La part du rite utiliza a relação entre ação e enunciado (proferimentos performativos e constataivos), característico no trabalho de Lâabissi⁵, para exercício crítico sobre o homem e o mundo, moderno e contemporâneo, e discute a violência, o nacionalismo, o poder, a construção da identidade do sujeito e sua incessante busca pela essência.

Exercício crítico para a contemporaneidade

Enterrada em meio às toalhas brancas Launay *fala* sobre os corpos dos indivíduos (no

⁴ “Ações realizadas apenas uma única vez” (SCHECHNER, 2003: 27).

⁵ <https://www.franceculture.fr/personne-latifa-laa-bissi.html>.

mundo), “um acordo somático com contrato social”⁶. Nos conta sobre a busca de Duncan por alcançar a revolução através da dança, esta que seria produzida a partir da escuta do próprio trauma, e, por isso, constituindo-se como “verdadeiro comunismo (...) advindo de um sopro, da respiração de um corpo” (LAUNAY, 2015). Propaga também sua utopia que era “desenvolver o gesto essencial e não sei porque reformar a vida” (ibidem).

Ao som de *flip-flops* surgem as frases: “a reificação⁷ do corpo como máquina de produção (...) capitalismo: movimento marcado pela pulsão de morte (...) corpos máquinas, objetos de matar” (LAUNAY, 2015). Nesse momento se desenrola uma metáfora-movimento da performer como “coisa” disforme

⁶ “O contrato social, que realiza a passagem do estado de natureza para a sociedade política ou civil é formada por um corpo político único, dotado de legislação, de judicatura e da força concentrada da comunidade. Seu objetivo precípua é a preservação da propriedade e a proteção da comunidade tanto dos perigos internos quanto das invasões estrangeiras (...) Em Hobbes, os homens firmam entre si um pacto de submissão pelo qual, visando a preservação de suas vidas, transferem a um terceiro (homem ou assembleia) a força coercitiva da comunidade, trocando voluntariamente sua liberdade pela segurança do Estado-Leviatã. Em Locke, o contrato social é um pacto de consentimento em que os homens concordam livremente em formar a sociedade civil para preservar e consolidar ainda mais os direitos que possuíam originalmente no estado de natureza. No estado civil os direitos naturais inalienáveis do ser humano à vida, à liberdade e aos bens estão melhor protegidos sob o amparo da lei, do árbitro e da força comum de um corpo político unitário” (MELLO; WEFORT, 2011: 69).

⁷ “Reificação é o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso “especial” de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista” (BOTTOMORE, 2012: 495).

e inerte, que tudo aceita do seu manipulador, matéria frágil e inanimada, em condição análoga aos corpos que alimentam e são/estão subjugados pelo/no sistema capitalista.

Essa ação permite também intertextualidade com o conceito de “corpos dóceis” proposto por Michel Foucault que seria: “aquele que se manipula, se modela, se treina; aquele que obedece” (FOUCAULT, 1999: 163). Ou seja, corpos disciplinados que tem por motivo de existência cumprir sua funcionalidade, neste caso, a serviço do capital, cujo intuito é atender a demanda do mercado a partir de sua “participação” no processo produtivo.

Em seguida, Launay esmiúça a problemática sobre os indivíduos que estão a serviço da guerra no século XX, período em que se descobria a possibilidade de destruição em massa integrada ao modo de produção industrial, o que tornou possível a morte calculada de pessoas em larga escala e de forma sistemática. Na cena vê-se a imagem do seu próprio sepultamento.

A incessante relação dual dominador/dominado presente nas ações físicas da performance, aliada ao enunciado que toca o tema da divisão internacional do trabalho e a sua relação com as práticas coloniais e imperialistas promove alusão ao pensamento de Immanuel Wallerstein na Teoria *Sistema-Mundo*⁸ e o conceito de *centro-periferia*⁹.

⁸ “A world-system is a social system, one that has boundaries, structures, member groups, rules of legitimation, and coherence. Its life is made up of the conflicting forces which hold it together by tension and tear it apart as each group seeks eternally to remold it to its advantage. It has the characteristics of an organism, in that it has a life-span over which its characteristics change in some respects and remain stable in others. One can define its structures as being at different times strong or weak in terms of the internal logic of its functioning (...) We have defined a world-system as one in which there is extensive division of labor. This division is not merely functional – that is, occupational – but geographical” (WALLERSTEIN, 1974: 347-349).

⁹ “The new system was to be the one that has predominated ever since, a capitalist world-economy whose

Quando se fala em grupo, comunidade e danças tradicionais o corpo é retirado do seu altar e arrastado pelo chão. Há ausência de corpo quando o assunto é desemprego, restando apenas a voz da interlocutora no espaço. Em seguida, a performer é deixada de lado, divagando à deriva. Do outro lado da cena, encontra-se um amontoado de toalhas que guarda a mesma posição que o seu corpo, como se fosse o seu “outro”, porém mudo, ou um antagonista silencioso.

Lâabissi (a performer que manipula) deita-se ao lado de Launay que discorre sobre o socialismo e a dança de massa dos anos 1930 (que buscava conquistar o espaço público), ao passo que se desenrola uma pequena dança *par terre*. É citado que “a dança desenvolve agitação de luta no seio social”, o que significava uma ameaça na perspectiva do partido socialista alemão.

Outra discussão em *cena* diz respeito à *crise de identidade* do indivíduo moderno e pós-moderno, concebido como fragmentado e descentralizado. Quanto a essa reflexão, em seu aspecto positivo verifica-se que a identidade é constituída a partir de um processo contínuo, mutável e em constante transformação de si mesmo (HALL, 2006). Por outro lado, em seu aspecto negativo, para Sigmund Freud ela reflete a incapacidade do sujeito em ser uno, centrado e integrado, tema abordado pelo psicanalista em “Mal estar na civilização”¹⁰, obra citada na performance.

core-states were to intertwined in a state of constant economic and military tension, competing for the privilege of exploiting (and weakening the state machineries of) peripheral areas, and permitting certain entities to play a specialized, intermediary role as semiperipheral powers” (WALLERSTEIN, 1974: 196-197).

¹⁰ Obra Freudiana que investiga as origens da infelicidade, sobre o conflito entre indivíduo e sociedade e suas diferentes configurações na vida civilizada. Nas palavras do historiador Peter Gay, “uma teoria psicanalítica da política”. (texto descritivo sobre a obra – Disponível em: <http://www.saraiva.com.br/o-mal-estar-na-civilizacao-3694499.html>).

Em direção ao final, a performance apresenta um ciclo de repetição de ações regulares e lineares no tempo, tanto em sua coreografia, quanto em seu conteúdo textual, o que reforça a ideia de reificação, reiterando de maneira quase agressiva seu discurso “vivo” sobre a sociedade e suas doenças políticas, econômicas e sociais.

Em cena é retratada a imagem de um corpo que é enrolado pelo espaço, uma imagem incorporada de alguém que apenas segue a inércia do movimento que lhe é atribuído, um corpo que não resiste ou não “pode” mais. O discurso perde-se e torna-se retórica. O altar está vazio e restam apenas as toalhas brancas.

Considerações finais

La part du rite é um ato performativo-discursivo-ritual cuja intencionalidade (pressuposto do ritual) trata da arte como expressão de fé: em relação à importância do labor daqueles que a realizam, ou seja, os artistas, e quanto ao seu compromisso com nada menos do que tocar a sensibilidade humana. Realiza um apelo à consciência dos indivíduos sobre a importância de questionar a realidade posta e insiste na missão pela transformação do mundo (para melhor).

Referências bibliográficas

- AUSTIN, John Langshaw (1990) – *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. 1.º ed. Porto Alegre: Artes Médicas. Tradução: Danilo de Souza Filho. 136 p.
- BORRES, Guilouski; COSTA, Diná Raquel (2012) – Rito e Ritual. *II Jointh – Jornada Interdisciplinar de pesquisa em teologia e humanidades. Subjetivação contemporânea e religiosidade*. PUCPR. p. 91-109. Consult. 07/11/2015. Disponível em: <www2.pucpr.br/reol/index.php/2/jointh?dd99=pdf&dd1=7577>.
- BOTTOMORE, Tom (2012) – *Dicionário do Pensamento Marxista*. 2.º ed. Rio de Janeiro: Zahar. 682 p. ISBN 9788537809396.
- ENDEMANN, Peter; TOURINHO, Emmanuel Zagury (2007) – “Linguagem e Instituições Sociais em Skinner e Austin”. In *Acta Comportamental*. Vol. 15, n.º 2. p. 207-228. Consult. 03/04/2018. Disponível em <http://www.revistas.unam.mx/index.php/acom/article/view/14521>. ISSN 0188-8145
- FRANCECULTURE. Latifa Lâabissi. Consult. 25/07/2019. Disponível em <https://www.franceculture.fr/personne-latifa-laabissi.html>.
- FOUCAULT, Michel (1999) – *Vigiar e Punir*. 20.ª ed. Petrópolis: Vozes. 288 p. ISBN 85.326.0508-7.
- HALL, Stuart (2006) – *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ª ed. Rio de Janeiro: DP&A. 64 p. ISBN 85-7490-402-3.
- MELLO, Leonel Itaussu Almeida (2011) – “John Locke e o individualismo liberal”. In *Os Clássicos da Política I*. 14.º ed. São Paulo: Ática. e-ISBN 9788508149797. p. 64-87.
- MILLIKEN, Jennifer (1999) – “The Study of Discourse in International Relations: A Critique of Research and Methods”. In *European Journal of International Relations*. Sage – Social Science Collections. Vol, n.º, p. 224-254. London. Consult. 01/09/2015. Disponível em <http://ejt.sagepub.com/content/5/2/225/>. ISSN 1354-0661.
- SCHECHNER, Richard (2003) – “O que é performance?”. In *O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética. Estudos da Performance*. Ano 11, n.º 12. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Rio de Janeiro. ISSN 0104-7671. p. 25-50.

SHAPIRO, Michael F. (1998) – “Textualizing global politics”. In *International/Intertextual Relations. Postmodern Readings of World Politics*. New York: Lexington Books. ISBN-10: 0669189553. p. 11-22.

WALLERSTEIN, Immanuel (1974) – *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York: Academic Press. xiv, 410 p. ISBN 0-12-785920-9.

Próximo dossier temático
Educação e Igualdades:
Políticas, Discursos, Práticas e Investigação

Coordenação: **Maria Isabel Freitas**

1 2  9 0

UNIVERSIDADE D
COIMBRA

2



C E I S 2 0
CENTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
DO SÉCULO XX
UNIVERSIDADE DE COIMBRA